anxa
84-B
3334

BIBLIOTECA D'ARTE

LAURA FILIPPINI

LA SCULTURA NEL TRECENTO IN ROMA

CON PREFAZIONE DEL PROF. ADOLFO VENTURI

con 44 illustrazioni

S. T. E. N.
SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE
(già Roux e Viarengo)
TORINO

STEN EDITRICE
Aumento del 100 %
TORINO

Ulrich Middeldorf

LA SCULTURA NEL TRECENTO

A ROMA

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/lasculturaneltre00fili

LAURA FILIPPINI

LA SCULTURA NEL TRECENTO IN ROMA

CON PREFAZIONE DEL PROF. ADOLFO VENTURI

S. T. E. N.
SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE
(già Roux e Viarengo).
Torino 1908

PROPRIETÀ LETTERARIA

(2803)

Officine grafiche della S. T. E. N. (Società Tipogr.-Editr. Nazionale).

PREFAZIONE

Alla fioritura artistica romana del secolo XIII seguì desolazione profonda; e non pare quasi possibile che, dopo la rapida ascensione dell'arte, con Arnolfo e gli ultimi Cosmati, con Cimabue e il Torriti, con il Cavallini e Giotto, si facesse silenzio così alto sepolcrale nell'Urbe. Mentre nel Trecento le corti di re Roberto d'Angiò e de' Visconti s'adornavano d'arte, le basiliche e le cattedrali d'ogni parte d'Italia si paravano a festa, le cappelle si arricchivano di mausolei e di arche solenni, le repubbliche volevano monumenti di civile sapienza e di pietà, consacrazione de' fasti cittadini, Roma, che pure aveva tenuto lo scettro dell'arte nell'ultimo quarto del Dugento, sta avvolta nelle tenebre. Del mancato fervore di vita nuova nella città madre, ben poco si sa; de' tentativi che pure si fecero, delle reminiscenze rimaste, de' germogli spuntati tra le rovine, ben poco si conosce. La storia artistica tace!

Laura Filippini si è accinta allo studio della scultura romana del Trecento, non indietreggiando per le difficoltà del cammino nel terreno inesplorato o quasi. Con la coscienza di fare opera utile, non si è stancata ad esaminare

frammenti dimenticati o guardati appena di sfuggita dagli studiosi, a comparare tra loro le opere di quel periodo tanto misterioso, a determinare somiglianze e differenze formali, a fine di riprendere i fili della trama artistica che parve inesistente. È riuscita nell'opera, col lungo studio e il grande amore; ed ora si veggono, là dove tutto s'occultava nel buio, alcuni fuochi, qualche favilla, qualche lampo si vede schiarare la vita romana nel secolo triste. E io molto mi rallegro che, per le generali diligenti ricerche, e per bontà di analisi metodica, il libro di Laura Filippini, ottimo saggio degli studî compiuti nella scuola romana di storia dell'arte medioevale e moderna, stia con onore tra le nuove produzioni storico-artistiche d'Italia.

ADOLFO VENTURI.

CAPITOLO I.

Condizioni di Roma nel secolo XIV.

Sullo scorcio del secolo XIII Arnolfo di Cambio, il grande scultore e architetto fiorentino, veniva di Toscana a Roma, dove trovava un'arte per lui tutta nuova, frutto del lavoro dei marmorari romani, ma che doveva apparirgli vuota ed insignificante poichè essa aveva tendenze essenzialmente decorative. I marmorari formavano amboni, sedie vescovili, cancelli d'iconostasi ridenti d'oro e di mille colori, e marmorei pavimenti; e se i mosaici e gli affreschi di quel tempo in Roma vincevano in potenza quelli fiorentini, la scultura appariva più rozza e primitiva, limitandosi a scalpellar mostruosi leoni sorreggenti colonne, oppure, ieratica e glaciale, a riprodurre stecchiti cadaveri sulle arche di pietra (1). Arnolfo fu quindi, per Roma, l'apportatore di una scintilla vitale.

(1) A questo periodo appartiene il sepolcro del cardinale Caracciolo, in San Giovanni in Laterano (m. 1255) e quello del cardinale Anchera a Santa Prassede (1286); inoltre alcuni rilievi cosmateschi nella chiesa di San Giovanni in Laterano.

Pochi seguirono il novatore, abbandonando le antiche forme, e si provarono a dar maggior vita ai sepolcri, pur continuando ad illuminarli d'oro e di mosaici, e, mentre Arnolfo adornava le chiese di Roma di ciborii elegantissimi, di monumenti e di statue, i suoi seguaci, Giovanni e Deodato di Cosma, pedestremente l'imitavano, pur rimanendo ispiratori del maestro per la parte decorativa ereditata dai Cosmati loro predecessori (1).

Quando Clemente V, papa francese (1309), pensò di abbandonare la città eterna per stabilirsi in Avignone, sembrò che un soffio di vento portasse via ogni avanzo di civiltà, che Roma fosse lasciata in balìa di sè stessa e perdesse ogni importanza, nonostante che Arrigo VII di Lussemburgo vi scendesse per farsi incoronare nel 1312 e che nel 1328 vi calasse Ludovico il Bavaro per lo stesso fine.

Col papa, infatti, tutta la corte, i prelati, e persino gli artisti, se ne andarono e il Cavallini partì per Napoli nel 1305, mentre un gruppo di mosaicisti e di marmorari romani si recava, in quell'anno medesimo, a lavorare per Filippo il Bello nel castello di Poitiers.

Con Giovanni XXII tutta la vita mondana e la ricchezza si riversarono in Avignone, che divenne città fastosa, dove artisti del settentrione e del mezzogiorno d'Europa affluivano, attratti dallo splendore della corte.

---

(1) L'arte arnolfiana, che soltanto in parte rientra nell'àmbito di questo lavoro, fu esaurientemente e profondamente studiata ed esposta da Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'Arte* (Vol. IV). Ai risultati di questi il dott. De Nicola (*Arte*, 1907, fasc. 1) aggiunse il monumento del cardinale Annibaldi in San Giovanni in Laterano e il rilievo cosmatesco del chiostro rappresentante l'*Officio dei morti*, servendosi di documenti e disegni da lui trovati recentemente.

Sorge ivi, sulle rive del Rodano, un palazzo gigantesco che i migliori pittori senesi, come Simone Martini e Pietro Lorenzetti, si crede (sebbene ciò non sia ancora certo) abbiano adornato coi loro smaglianti affreschi, circonfusi d'oro, e, mentre tutto ciò accadeva, in Roma il fuoco distruggeva la chiesa di San Giovanni in Laterano, fino a quel tempo la più grande e bella, la chiesa madre della città (1308) e i tetti di San Pietro cadevano consunti dal tempo (1). I papi non se ne occupavano e lasciavano che la pioggia cadesse sui pavimenti marmorei, sfiorasse affreschi e mosaici e che il vento s'ingolfasse nelle dirute navate delle chiese.

Bisognava, per dar nuovo impulso al pontefice, che il Petrarca, il quale spessissimo veniva nell'eterna città (2), scrivesse ad Urbano V, e fortunatamente non invano, la lettera che suonava rimprovero ed incitamento:

« Da, quaeso, misericors Pater, temerariae devotioni
« meae veniam, quo, inquam, animo tu ad ripam Rho-
« dani sub auratis tectorum laquearibus somnum capis,
« et Lateranum humi iacet, et ecclesiarum mater omnium
« tecto carens et ventis patet ac pluviis? ».

E dire che a Roma non mancarono le occasioni, in questo periodo, di risorgere a vita nuova e di adornarsi, quando il Petrarca stesso fu solennemente incoronato in Campidoglio (1341), quando Cola di Rienzo sognò

---

(1) Da due lettere di Giovanni XXII (Dionisio, Op. cit., pagina 19), si può comprendere in quale deplorevole stato fossero nel 1320 i tetti di San Pietro, le cui travi cadevan putrefatte. I canonici avevano di ciò informato il Papa, e questi mandò denari e nominò amministratori, ma i denari furono impiegati ad altro; nel 1333 le condizioni erano ancora peggiori.

Soltanto al tempo di Benedetto XII si rifecero i tetti di San Pietro (1341) e si restaurarono altre chiese e palazzi.

(2) *Lettere Lib.*, 7.

il grandioso ritorno alla gloria antica (1347-1354) e quando nel 1355 scese l'imperatore Carlo VI a farsi anch'esso incoronare.

Finalmente avvenne il primo ritorno dei Papi (1367), ma, dopo uno sprazzo di luce ed una residenza di soli due anni in cui una tenue luce d'arte rifulse per opera di Giovanni di Stefano, e durante le splendide feste proclamate da Urbano V per la invenzione delle reliquie dei Santi Pietro e Paolo, questi partì nuovamente, e la città ricadde nell'anarchia e nella desolazione.

Finalmente Gregorio XI, mosso anche dalle energiche preghiere di Caterina da Siena e di Santa Brigida (che morì in Roma nel 1373), tornò a Roma e vi fissò la residenza papale; però la creazione di un anti-papa e le divisioni che lo scisma, per quarant'anni, apportò nella corte pontificia, e da essa a tutta la cristianità, ridussero la città ad uno stato peggiore ancora del primo, poichè nè le offerte dei fedeli nè le decime potevano bastare a mantenere due corti pontificie.

Uno scrittore del XV secolo, il Pogge, lasciò scritto che, in quel tempo, il Foro era circondato di palizzate; che vi si piantavano legumi e vi pascolavano porci e buoi. Essendo, inoltre, stati rotti gli acquedotti, i romani, dice, eran obbligati a vivere presso il Tevere, tra il Ghetto e Campo di fiori; il resto del terreno racchiuso nelle mura di cinta era occupato da piantagioni, da vigne e da qualche palazzo di signori fortificato. Nel 1377, sotto Gregorio XI, la popolazione era ridotta a 17.000 abitanti.

I preti non servivano più messa, perchè la miseria li aveva cacciati da Roma, e di 300 chiese esistenti al tempo di Bonifacio VIII, 44 erano completamente abbandonate o erano cadute a terra; San Nereo ed Achilleo stava per crollare, Sant'Alessio non aveva più tetto.

È quasi incredibile lo stato di anarchia e di barbarie in cui Roma si trovava anche alla vigilia del famoso Conclave del 1378, tenutosi dopo la morte di Gregorio XI, in cui il popolo romano voleva assolutamente un papa italiano.

Il popolo stesso aveva ottenuto di far la guardia al Conclave e al Borgo, ed aveva sequestrate le barche del Tevere perchè nessun prelato potesse fuggire. I nobili erano stati banditi senza eccezione, sotto pena di morte e confisca; erano stati chiamati, invece, dalla campagna, contadini armati che si sparsero per Roma, specie pel Borgo, assordando i cardinali col chiasso dei loro tamburelli e delle trombe, frugando ovunque e molestando in mille modi i servitori dei prelati. I cardinali chiesero che fossero cacciati questi rumorosi aiuti e vollero un buon capitano che proteggesse la città Leonina con una compagnia cui essi stessi avrebbero pagato il soldo, ed ottennero tutto, ma a parole. Così sulla piazza di San Pietro fu fatto un bando che minacciava pena di morte e tormenti ai disturbatori del prossimo Conclave, e furono posti nella stessa piazza diversi strumenti di supplizio.

Intanto, temendo un saccheggio o peggio, gli abitanti di Borgo portavano via i loro oggetti preziosi, e per lo più, li nascondevano all'Aracoeli. I cardinali francesi, quando passavan per le vie, eran fatti segno a minaccie ed insulti, e, quasi, tutti cercavan rifugio nei conventi. Pietro de Luna fece testamento, Bertrand Lagier volle che il suo confessore lo accompagnasse al Conclave, Roberto di Ginevra si armò sotto i sacri paludamenti.

Fuori di Roma, pronte ad entrare, erano compagnie di masnadieri e capitani di ventura al servizio dei cardinali.

Il giorno del Conclave una folla di circa 20.000 persone copriva la piazza di San Pietro e gremiva i tetti e le finestre (1).

Mentre ciò accadeva di fuori, i cardinali, atterriti dagli urli bestiali del popolo e dalle minaccie di saccheggio, perdevano ogni dignità e commettevano viltà di ogni sorta.

Eletto finalmente il nuovo papa, per timore che il popolo non fosse soddisfatto della elezione del cardinal Prignano, si finse papa il cardinal Pietro Tebaldeschi, e lo si obbligò a recitare una commedia disgustosa. La folla saccheggiò la casa del Tebaldeschi ed il Conclave stesso, mentre i cardinali ponevano il vecchio sul trono e lo vestivano intonando il *Te Deum*. Egli gridava: « Non sono io il papa, è il Cardinal di Bari! » e, scuotendo il capo più volte, gettava in terra la tiara, mentre il Cardinal di Marmontier lo tirava giù per una spalla, un nipote gli dava un pugno nel petto, un altro gli asciugava la fronte grondante di sudore.

I cardinali e la folla lo alzarono sull'altare e ricevettero in quel pandemonio, invece della benedizione, le maledizioni del vecchio che, dopo parecchie ore di esibizione forzata, venne trasportato via, più morto che vivo (2).

Tali spettacoli poteva dare soltanto un popolo ricaduto nella più terribile barbarie e in balìa delle proprie passioni. Come poteva l'arte fiorire fra gente che manifestava sè colle violenze e coi saccheggi, e incendiava i migliori fra i suoi palazzi?

Ancora al tempo di Martino V si risentivano gli ef-

---

(1) Noel Valois, *La France et le grand Schisme d'Occident.* tome I, p. 12, Paris, 1886.

(2) Loc. cit., p. 51-53.

fetti dell'anarchia trecentesca in Roma, sicchè, soltanto dopo la fine dello scisma, questo papa riuscì a frenare l'audacia dei ladri e a ristabilire la pace per le strade, cosa che, secondo un contemporaneo (1), non s'era vista da 200 anni.

Quando Martino V entrò in Roma, trovò, come racconta il Platina, « urbem adeo diruptam et vastam « ut nulla civitatis facies in ea videretur. Collabentes « domos, collapsa templa, desertos vicos, cenosam et « oblitam urbem; Laborantem rerum omnium cavitate « et inopia ».

Questa descrizione non ha nulla di esagerato, secondo il Müntz. La bolla del 30 marzo 1425, che ristabilisce l'ufficio dei *magistri viarum*, contiene dei dettagli ancor più disgustosi. Essa ci mostra i più splendidi monumenti invasi e degradati da un popolaccio che, non contento di trasformarli in botteghe, in tettoie, in stalle, lasciava che le immondizie vi si ammucchiassero in modo da compromettere anche gravemente la salute pubblica. Così è noto che, dai dintorni di Roma, venivano carrettieri a prender marmi dagli antichi monumenti, forse per fabbricar ville e palazzi (2).

Di quest'epoca miseranda rimane ancora qualche raro accenno nella toponomastica. Vediamo il Foro chiamato per molto tempo *Campo Vaccino*, e il Campidoglio, dalla parte della Rupe Tarpeia, che era allora la collina delle capre, dar il nome ad una via adiacente: *Via di Monte Caprino* (3).

Verso la fine del secolo XIV, dopo il ritorno dei

---

(1) Esso è ricordato dal MÜNTZ, *Les arts à la court des papes pendant XV et XVI siècle*, parte I, p. I.

(2) LUIGI FUMI, *Il Duomo di Orvieto...* Roma, 1891.

(3) BERTAUX, *Rome*, vol. II, p. 87.

papi, sebbene nulla di grandioso e di ricco potesse ancora sorgere in Roma, stante la sua povertà, pure gli artefici romani, tornati ivi dopo lunga residenza nella Toscana e nel settentrione d'Italia, apportarono una piccola scintilla di luce e di civiltà, che presto si affievolì nel principio del XV secolo e che si spense completamente verso la metà di esso, sopraffatta dalla ricchezza di forme dell'arte toscana.

CAPITOLO II.

Ultimo periodo dell'arte Cosmatesca. La famiglia Mellini

Dall'arte dei Cosmati, la cui famiglia nel XIII secolo fiorì e disseminò ridenti ed elegantissime produzioni in Roma e per tutto il Lazio, sorse, trasformandosi ed acquistando nuovi elementi, l'arte scultoria romana del XIV secolo.

Il periodo ultimo dell'arte dei marmorari romani, diversamente dal primitivo, tutto pieno di un sentimento suo proprio, abbandonò la tradizione classica, e, nei concetti organici e nelle forme, subì l'influsso dell'arte toscana, e perciò di rimbalzo dell'arte nordica.

Questo periodo quindi, non ostante la fortissima spinta di un'arte più progredita, è meno originale del primo, ed è ispirato ad una imitazione servile (1).

Si è molto discusso e molto scritto sulla così detta famiglia dei Cosmati, e fino al 1904 si potè credere col Promis, col Boito, col De-Rossi e con altri, all'esi-

(1) PERKINS, *Sculpteurs Italiens*, II, p. 92.

stenza di una sola famiglia il cui nome derivasse dal capostipite, Cosma. E lungo troppo sarebbe anche il riassumere le polemiche sorte a questo proposito. Ma nel 1904 il Giovannoni, e nel 1906 il Tomassetti (1) pubblicarono alcuni documenti riguardanti i marmorari romani, che mettevan fuori dubbio l'esistenza di due famiglie distinte di Cosmati, una discesa da un Tebaldo, l'altra da un Pietro Mellini, il che viene a spiegare la soprannaturale longevità che si era forzati ad attribuire a Cosma, considerato unico capostipite della famiglia. Così si spiega chiaramente la concezione artistica diversa dei primi Cosmati da quella degli ultimi. Della prima famiglia noi non dobbiamo occuparci in questo studio, essendo essa fiorita fra la seconda metà del dodicesimo secolo e la prima del tredicesimo (2). La seconda si componeva del capostipite Pietro Mellini, che non è noto se fosse o no marmorario, vissuto circa il 1200, e del figlio suo Cosma, di cui si hanno documenti del 5 novembre 1264, in cui è chiamato *Gusmato Marmorario, filio domini Petri Mellini*, del 28 giugno 1265 e del 7 maggio 1279 (Archivio di Sant'Andrea e Gregorio ad Clivum Scauri) (3).

---

(1) Giovannoni, *Archivio della Società Rom. Stor. Patr.*, 1904, p. 11 e seg. — Tomassetti, *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale*, 1906, p. 255 e seguenti.

(2) Per maggior chiarezza riportiamo qui le conclusioni cui giunse per questa famiglia il Tomassetti fondandosi sui documenti:

Tebaldo, Padre di
Lorenzo (1140)
Giacomo
Cosma

Luca — Giacomo II

(3) Gibelli, *L'antico monastero dei Santi Andrea e Gregorio ad Clivum Scauri*. Faenza, 1902.

Un nuovo ricordo di Cosma fu testè rinvenuto dal dott. G. Giordani, graffito nel portico di San Giorgio in Velabro (1). Questo Cosma fu l'artefice della Cappella del *Sancta Sanctorum* a San Giovanni in Laterano. I figli di Cosma furono non più tre, come si è creduto fino a poco fa, ma quattro e forse anche cinque. Essi furono: Giacomo, che nel 1293 fu capomaestro dell'opera nel Duomo di Orvieto, e lavorò a San Giacomo della Lungara (con Deodato); Giovanni, di cui restan tre monumenti, fra cui uno solo di data certa (1299) e due di data dubbia, ma di non dubbia appartenenza; Deodato, la ricostruzione della cui personalità artistica tenteremo in questo studio; e infine Pietro. Di costui si apprese l'esistenza per un atto di permuta di beni del 1297 (2) e per uno trovato dal Giovannoni del 1292. Ultimo figlio di Cosma potrebbe essere anche un Carolus, ma di ambedue questi ultimi si parlerà in appresso (3).

Giovanni di Cosma fu propriamente scultore (e di questi ci occuperemo diffusamente); altrettanto si può dire, ma con minor certezza, di Deodato, nel ricostruire l'opera del quale ci è forza progredire per via di induzioni

---

(1) L'iscrizione era coperta dall'intonaco; essa è: PETRI. CO MA. e più sotto: FEC, il che suggerisce l'idea che *Cosma di Pietro* lavorasse anche nella chiesa di San Giorgio in Velabro.

(2) Nerini, *Hystorica Monumenta de Templo et coenobio Sancti Bonifacii et Alexi.* Roma, 1752.

(3) L'albero genealogico dei Mellini è quindi:

Pietro Mellini
Cosma (1264-79)

Giacomo (1293) — Deodato — Giovanni (1293-1299 e seg.) — Pietro (1292-1297) — Carlo (?)

Luc' Antonio (?) (1293)

e di confronti, mancandoci ogni certo monumento dell'arte sua per la parte iconica. Non si trovano opere di questi due artefici che alla fine del XIII secolo, e il loro stile differisce grandemente da quello che vediamo nelle opere dei Cosmati anteriori. Appena, infatti, lo stile fiorentino fu introdotto a Roma da Arnolfo, Giovanni e Deodato (1), innamorandosi della novità di esso, lasciarono la via seguìta dai padri e si misero sul cammino svelato loro dall'architetto di Toscana.

Ma rimasero inferiori troppo al modello. D'allora in poi l'arco rotondo venne abbandonato; furono sempre imitate ed esagerate le snelle forme del ciborio di San Paolo, fu dimenticato ciò che formava la grazia serena dello stile cosmatesco, la predilezione per la linea orizzontale, l'amor dell'antico (2).

DEODATO.

Deodato di Cosma è conosciuto fra noi più come architetto, costruttore di cibori, che come scultore propriamente detto. Infatti le poche opere di scultura iconica che si sono a lui attribuite sono, anzitutto, frammentarie, sparse, e tali che, ammesse come sue, dànno una ben povera idea della abilità di questo maestro, il quale firmò solamente i due cibori (uno frammentario e l'altro intero) che ancora esistono. A questi, quindi, bisogna rivolgersi per poter ritrovare in parte l'arte di questo cosmate.

L'opera sua più nota e firmata, su cui non si può avere alcun dubbio, è il *ciborio di Santa Maria in Cosmedin*

---

(1) VENTURI, *Storia dell'Arte*, vol. IV, p. 142.
(2) BOITO, Op. cit., p. 171.

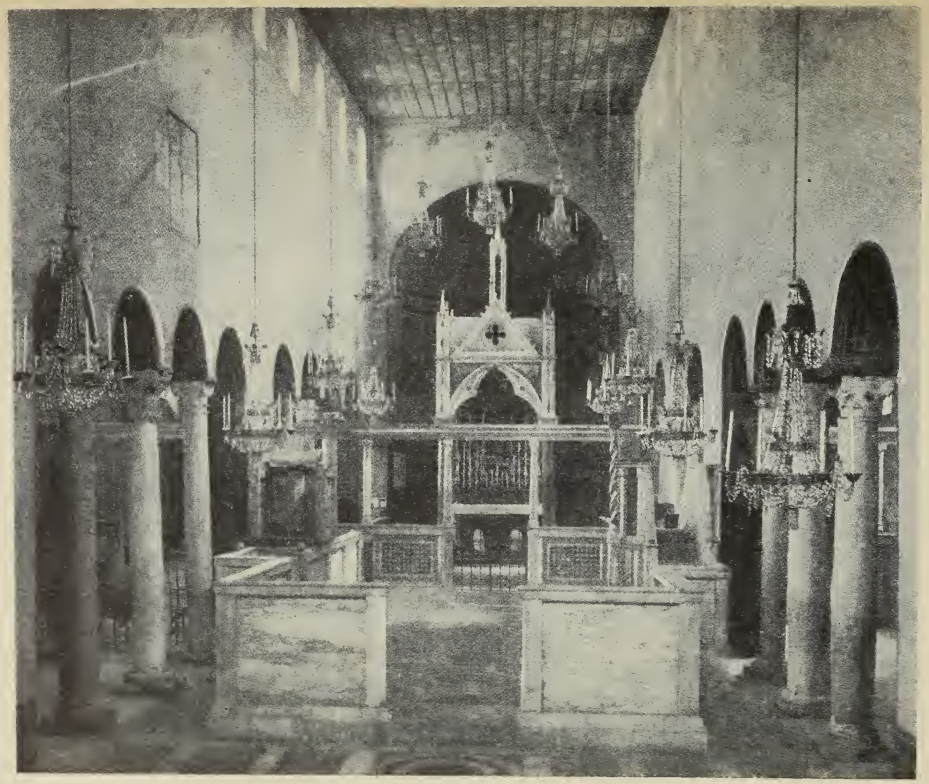

Fig. 1. — Ciborio di Deodato (Santa Maria in Cosmedin).

(fig. 1), in cui egli si attenne con probabilità ad un disegno assai semplice di Cavallini (1), piuttosto che d'Arnolfo, come si vorrebbe (2).

Il tiburio di questo ciborio è retto da quattro colonne di granito rosso orientale, con capitelli di ordine composito, ma barbaro (3). Essi sono adorni, nella parte inferiore, di foglie d'acanto in due ordini o in uno solo. Fra le foglie, altre ne spuntano, oppure una bella foglia di rabarbaro, in leggerissimo rilievo, mostra le sue delicate venature. Da questo insieme di foglie, formanti calice, spunta un capitello con volute ioniche aventi intorno alla campana foglie e ovoli. Al di sopra, un pulvino ed un altro ancora prima che vi si posi su il tiburio, i cui archi trilobi, sormontati da timpani e da cuspidi, son rinfrancati non da nicchie o colonnine, ma da pilastrini semplici per disegno, ornati di motivi a mosaico di scacchi aurei su fasce rosse, e neri su fasce auree. Nei due pennacchi dell'arcata anteriore è rappresentata, a mosaico, l'Annunciazione; in quelli laterali son fregi musivi e le armi gentilizie dei Gaetani con onde azzurre in campo d'oro. Sopra ogni arco corre una cornice su cui s'imposta un timpano triangolare, nel centro del quale è una rosa quadriloba. Il fondo è a mosaico sempre a scacchi, e di qua e di là di ogni timpano, salgono torricelle, mentre dal culmine della volta monta un tiburio minore, anch'esso ornato di mosaici.

L'interno del tiburio grande è a volta gotica ornata da quattro costoloni dipinti ad imitazione di mosaico, riuniti al centro da un rosone di foglie d'acanto. I

---

(1) Venturi, Op. cit., p. 132.

(2) Clausse, *Les Marbriers Romains*, p. 405.

(3) Crescimbeni, *Santa Maria in Cosmedin*, p. 138.

costoloni poggiano sui capitelli per mezzo di quattro colonnine pure dipinte, recanti capitelli dorati per intero, a foglie semplicissime.

Questo ciborio fu innalzato per cura del cardinale Francesco Gaetani, nipote di Bonifacio VIII, eletto diacono di cotesta basilica dallo zio. L'iscrizione scolpita al basso del timpano è semplicissima :

DEODAT' ME FEC.

Tale ciborio fu fatto tra gli anni 1294 e 1317, tempo in cui Francesco Gaetani fu cardinale (1), così che Deodato potrebbe aver vissuto anche fino al 1317 circa, nulla provandoci il contrario.

Questo ciborio è il punto di partenza per la ricostruzione di un altro, un tempo esistente in San Giovanni in Laterano, i cui frammenti sono ora nel chiostro della chiesa stessa.

Fra questi frammenti rimasti, alcuni che, o sono certamente di Deodato, o a lui vengono attribuiti (2), meritano di essere studiati minutamente ed in special modo quelli di scultura iconica, poichè, per mezzo di essi, si può non solo ricostruire il ciborio, cosa di non grande importanza per noi, ma ritrovare, se esistono, i caratteri dell'arte di Deodato, quale scultore vero e proprio.

Nel chiostro Laterano, accanto ai frammenti architettonici del ciborio, esiste un rilievo in un tondo, rappresentante *Cristo benedicente*, con fondo a mosaico.

---

(1) Rohault de Fleury (*Le Latran au moyen âge*, p. 193) pone la costruzione del ciborio nel 1296.

Il Clausse la pone subito dopo l'elezione al Cardinalato di Francesco Gaetani, cioè nel 1295 (Clausse, Op. cit., p. 401), ma nulla esiste di determinato che appoggi questa data.

(2) Venturi, Op. cit., p. 132.

Esso è nimbato, e visto di prospetto, porta un libro nella sinistra ed alza la destra in atto di benedire. Veste manto e tunica, la quale ha manica ed un polsino interno; le pieghe non sono profonde, ma alquanto mosse.

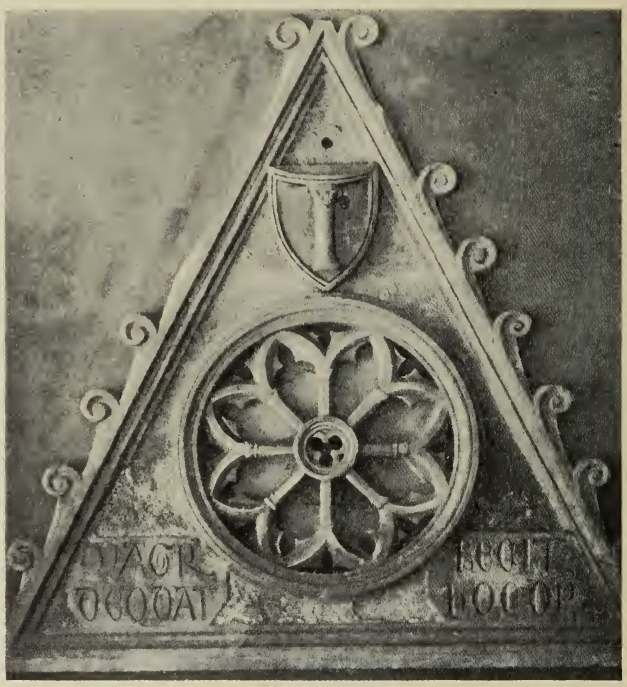

Fig. 2. — Frammento del ciborio di Deodato.
(Chiostro di San Giovanni in Laterano).

Sul petto, presso al collo, la tunica forma una piega come se fosse troppo larga. Il viso è lungo, il naso diritto, gli occhi aperti con pupille forate, inespressivi; le linee alla base del naso sono forti, il viso nell'insieme è regolare. I capelli sono a grosse ciocche ondulate, i baffi a linee quasi diritte, simili ai peli della

barba. L'esecuzione è grossolana, non finita, ed il tutto manca di movimento (1).

---

(1) I frammenti architettonici esistenti nel chiostro Laterano sono:

— Tre timpani, dei quali due frammentari ed uno intero, con rosone nel centro diverso in tutti e tre, e le armi delle famiglie Colonna, Du Goth di Bordeaux (Papa Clemente V), ovvero Annibaldi. In uno di questi timpani al basso è la scritta:

MAGR. DEODAT. FECIT.
HOC. OP. (fig. 2)

Nell'alto di questi timpani non vi è posto sufficiente per il tondo col rilievo di Cristo di cui sopra.

— Due pilastrini disposti ad angolo con tre colonnine sormontate da un architetto trilobo. Questi potrebbero provenire dai lati di un arco lobato, quale si vede nel ciborio odierno, come ammette anche il Fleury; essi potrebbero aver sostenuto, insieme con altre colonnette, una trabeazione portante i timpani. Si riscontrano pilastrini simili nel ciborio di Santa Maria in Cosmedin, come questi, ornati di striscie musive. Essi, è da notarsi, escludono la presenza di nicchie con entro statuette nel ciborio di Deodato.

— Una grossa cuspide sormontata da palla con dischi

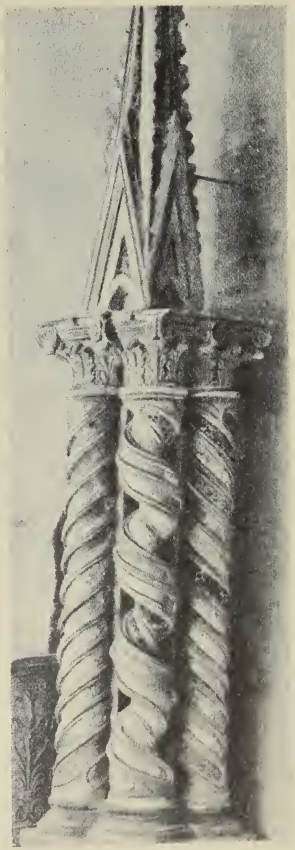

Fig. 3. — Frammenti cosmateschi. (Chiostro di San Giovanni in Laterano).

***

Molto simile a questo, per caratteri stilistici, è il rilievo che sta nella chiesa di San Giovanni, sulla *tomba*

---

musivi, doveva essere (contrariamente a quanto dice il Fleury, che ne pone quattro simili agli angoli nella sua ricostruzione), alla

Fig. 4. — Frammento cosmatesco.
(Chiostro di San Giovanni in Laterano).

sommità del ciborio, poichè le volute ornamentali di essa cuspide son più grosse di quelle dei timpani, cosa contraria all'armonia del disegno architettonico. Differenza questa che non si nota nel disegno del Fleury, ma che si vede chiaramente sui frammenti.

Le cuspidi sormontate da gigli sono tre, ed esse avrebbero (Venturi, Op. cit., p. 132) (fig. 3) coperto le statuine di San Pietro e San Paolo, esistenti dietro l'altar maggiore di San Giovanni.

Ma queste cuspidi anzitutto mi sembrano troppo strette e non

del cardinale Giussiano, conte di Milano (fig. 7). Il Cristo a sini-

---

abbastanza evasate per aver coperto le statuine, poi son uguali dai quattro lati, segno questo che esse non erano applicate agli angoli del ciborio, come sarebbe necessario in questo caso, e che, invece, dovevano poggiare su pilastrini leggeri e piccoli, poichè dentro non sono vuote, ma piene, il che si riscontra nel ciborio di Arnolfo in San Paolo.

Il capitello isolato apparteneva ad uno dei pilastri formati a fascio di colonnine (fig. 3), i quali non dovevano appartenere al ciborio, ma a qualche altra opera cosmatesca, essendo essi troppo voluminosi e pesanti, e non ritrovandosi essi in alcun altro ciborio cosmatesco.

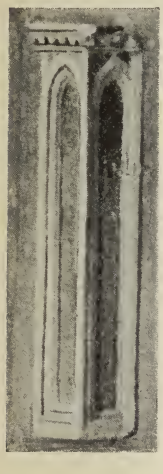

Fig. 5. — Frammenti cosmateshi (Chiostro di San Giovanni in Laterano).

Il Fleury se ne serve per ricostruire l'arco sopra la sedia episcopale senza accorgersi che questi fasci di colonne non potevano essere posti innanzi ad un muro, ma dovevano essere agli angoli di un monumento qualsiasi, poichè le colonne sono poste in modo da formare un angolo retto.

Il pezzo di fregio, per dir così, figurante finestrine archiacute (fig. 4), i cui

Fig. 6. — Frammenti cosmateschi. (Chiostro di San Giovanni in Laterano).

stra, volto di fianco verso il cardinale che gli offre una cappelletta, colla sinistra e con moto assai goffo e stecchito del braccio troppo corto, sorregge una piega del manto, mentre la destra benedice il piccolo edificio e l'offerente. Il viso ha gli stessi occhi dalle pupille forate e le stesse linee forti alla radice del naso, l'aspetto sofferente, il viso lungo e regolare, ma rozzo, le narici, come quelle dell'altro rilievo, grandi

---

archetti trilobi sono riuniti da una pigna o da un vasello, incorniciato tutto da una cornice ora frammentaria, la cui parte superiore presenta dei dadetti caratteristici (che si ritrovano in altri frammenti) (fig. 5), doveva formare un oggetto isolato, poichè non è di misura sufficiente per formare nè un paliotto di altare, nè parte del ciborio di Deodato. Questo fregio ed altri due frammenti simili, che dovevano essere posati sopra una superficie piana, presentano caratteri ben diversi dai due frammenti esistenti sulla tomba del cardinal Giussiano, i quali si vorrebbe avessero appartenuto al ciborio di Deodato (fig. 7).

Questi sono condotti assai più finamente, non ostante che il disegno generale sia il medesimo. In essi i capitelli sono dorici e non ionici, con foglie d'acanto, e le colonnine sono scanalate e non tutte tonde, sebbene i mosaici siano, in ambedue i frammenti, molto simili. I frammenti sulla tomba di Giussiano dovevano quindi appartenere ad un monumento diverso da quello cui appartenevano i detti frammenti del chiostro.

— Quattro colonnine tortili (fig. 6), ora sovrapposte due a due, sembrerebbero aver appartenuto o ad un altare o ad un ambone, e non al ciborio.

— Così una cuspidetta più piccola delle altre e lavorata da tre lati soltanto, forse con altre simili, fiancheggiava una cuspide maggiore.

— Un grosso basamento cosmatesco, che si trova ora sotto la sedia episcopale, non è certo da identificarsi coi sei gradini rammentati dal Panvinio, quali basi del ciborio.

— Altri frammenti architettonici, che dovettero appartenere al ciborio, si trovano ora nella cappella annessa a quella del *Sancta Sanctorum* (Scala Santa).

Fig. 7. — Tomba di Giussiano, Cardinale di Milano. (Chiesa di San Giovanni in Laterano).

e profonde, le orecchie puntute, i capelli a grossi bioccoli, il collo troppo grosso, quasi informe. Simili caratteri si incontrano nel santo barbato che presenta il cardinale, santo che è trattato più arcaicamente, le cui pieghe del manto cadono giù dure, stilizzate, mentre

Fig. 8. — San Pietro (Chiesa di San Giovanni in Laterano).

quelle del manto di Cristo sono o diritte, lunghe, o spezzate, o a forma di trapezio. Da notarsi, in tutte e tre le figure, le spalle strettissime, sfuggenti, tali che non se ne vedono le sporgenze sotto i manti, e le estremità superiori uscenti malamente di sotto i vestiti, come se fossero state aggiunte da mano inesperta.

Il viso del cardinale è pieno di fervore ed espressivo. L'edificio che esso tende a Cristo ha la forma allun-

gata e corrisponde soltanto in parte al modello del ciborio odierno ed anche alla possibile ricostruzione di quello di Deodato. Le tre figure descritte si staccano da un fondo a mosaico, quasi uscissero da una porta, cui sovrasti una lunetta in forma di conchiglia, pure

Fig. 9. — San Paolo. — (Chiesa di San Giovanni in Laterano).

essa con fondo a mosaico. Tanto il Cristo del chiostro quanto le figure di questo rilievo non esitiamo a dire della stessa mano, nè ci sembra difficile affermare che si trovassero ambedue nel medesimo luogo, sebbene il primo apparisca trattato più largamente.

*
* *

Vengono attribuite a Deodato (Venturi, Op. cit., p. 132) le due statuine marmoree di *San Pietro* e *San Paolo*, che ora si vedono sul lato posteriore dell'altar maggiore di San Giovanni in Laterano (fig. 8, 9).

Ma di queste parleremo in appresso. Basti per ora sapere che esse appartenevano ad un monumento esistente nella chiesa di San Matteo in via Merulana, ora distrutta, e che quindi non han nulla che fare col ciborio di Deodato (1).

*
* *

Dopo una prima rovina della Basilica Lateranense nell'anno 896, un incendio la distrusse tutta nel 1308, per cui, caduto il tetto, le colonne furono calcinate e spezzate ed ogni monumento ridotto in frantumi (2). Il papa Clemente V, dopo questo incendio, cominciò la riedificazione della chiesa, che fu compiuta nel pontificato seguente.

Un secondo incendio distrusse il Laterano nel 1360, e fu allora che Urbano V fece edificare il nuovo ci-

---

(1) Tomassetti, *Cenno storico della chiesa di San Matteo in via Merulana*. Roma, 1883.

(2) Armellini, *Le Chiese di Roma*, p. 264. — Giovanni Villani (Lib. viii, cap. 97) dice: « ...e non vi rimase da ardere se non la piccola cappella di *Sancta Sanctorum* ».

borio (1) dall'architetto Giovanni di Stefano, senese, del cui tabernacolo oggi ancora qualche cosa rimane.

Il ciborio di Deodato, ai cui frammenti si è accennato, esisteva prima dell'anno 1308; ciò infatti concorda colle asserzioni del Boito e del Promis, che pongono la morte dei due ultimi Cosmati non più tardi del 1303, sebbene ciò non sia forse esatto, non conoscendosi la data precisa della costruzione del ciborio di Santa Maria in Cosmedin di cui si è parlato.

Non dubbia testimonianza, però, vien data da un manoscritto in cui il ciborio di Deodato è rammentato sotto l'anno 1297 (2).

***

Oltre che del ciborio di Deodato, ci è tramandata notizia della esistenza in San Giovanni in Laterano di una *cappella* eretta nel 1287 dal cardinal Jacopo *Colonna*, di cui rimangono ancora un'arca di pietra ornata di fregio cosmatesco, con iscrizione e data, cappella di grande importanza per questo studio.

Sopra l'arca, presentemente, si trovano i due archetti binati con mosaici ed il rilievo cosmatesco di cui si è parlato da principio.

L'arca porta l'iscrizione funeraria del cardinal Giussiano, conte di Milano, sepolto nella cappella suddetta, sul lato anteriore.

---

(1) Rohault de Fleury, Op. cit., p. 225. — Magnone, p. 375. Il Fleury cita un monaco Roberto che parla dell'antichissimo ciborio avente quattro colonne di porfido, ora perdute.

(2) Ms. di Sodo (Bibl. della Minerva). Pubblicato dal Fleury, Op. cit., p. 193.

Le iscrizioni ricordanti l'erezione della cappella si vedono ai lati dell'arca (1).

Il Rasponi (2) riferisce avere esistito in San Giovanni, poco oltre la porta di destra, una cappella dei Santi Filippo e Jacopo, che era di giuspatronato della famiglia Colonna; che quella fu distrutta (non dice l'epoca) per adornare la chiesa, e che il giuspatronato fu trasportato all'*altare della Maddalena* (3). Chiara è l'identità fra questo e la cappella eretta dal cardinale Jacopo Colonna.

Un Passaggio della Tabula Magna, nel portico Leonino al Laterano, dà notizia dell'esistenza dell'altare dei Santi Jacopo e Filippo (4) (quindi probabilmente anche della cappella), al tempo di Leone X (1513-1521). Gli avanzi di essa furono riuniti dove ora sono, dai discen-

---

(1) Le due iscrizioni laterali sono: « DOMINUS JACOBUS DE COLUMPNA CARD. SCE. M. IN VIA LATA PRO ANIMA COMITIS CARD. FECIT FIERI ANC. CAPELLAM CUM ALTARI ET OMNIBUS - ANNO DOMINI MCCLXXXVII ».

(2) RASPONI, Lib. I, p. 58.

(3) Il Panvinio (nato nel 1539, morto nel 1568) descrisse chiaramente questo altare (Ms. della Bibl. Nazionale e della Bibl. Barberini):

« Hoc altare nunc paulo longius ab antico loco translatum « est, scilicet prope parastatam novissimam, dextero Basilicae « latere, ubi sepultus est Jerardus ipse Blancus Parmensis Card. « Sabinus... diciturque etiam hodie altare S. M. Magdalenae; « *est totum marmoreum et emblematibus ornatum atque supra sex « gradus marmoreos locatum habetque supra elegantissimum taberna- « culum totum tessellatum ex aureis lapillis cum insignibus nobilium fa- « miliarum Columnae, Hannibald-nsis et Cafarorum* (cioè Carafa) can- « cellis ferreis clusum et quatuor columnis a granito marmore « substentatum. *Circa tabernaculum marmoreum est maenianum li- « gneum aliis aliquot sine ordinis dispositis ordinis columnis impo- « situm* ». (*De Basilica Lateranense Capitulum*, ecc.).

(4) MARANGONI, p. 39. — CRESCIMBENI, Op. cit., p. 123.

denti del cardinale Colonna e ridotti ad un insieme goffissimo ed ibrido a causa degli stucchi fra cui sono incassati.

***

Si è visto che cosa fosse la *cappella della Maddalena* dalla descrizione del Panvinio ripetuta anche dal Rasponi (1). Altre testimonianze sulla forma della cappella dà un manoscritto dell'Archivio Vaticano sotto l'anno 1297 (2), e il Ms. della Biblioteca della Minerva, di cui si è parlato, anch'esso sotto lo stesso anno. Mi par dunque ovvio e senza possibile contraddizione il fatto che l'altare della Maddalena era ricoperto dal ciborio di Deodato, i cui frammenti corrispondono alle varie descrizioni tramandateci. Sappiamo inoltre che questo tabernacolo, cioè il ciborio di Deodato, fu trasportato al tempo di Martino V presso un pilastro della chiesa, e che tutta la cappella fu distrutta soltanto al tempo di Innocenzo X (1644) (3). Quindi il ciborio esistette dal 1297 alla metà del secolo XVII circa, e la cappella Colonna dal 1287 ai primi decenni del sec. XV, e ciò non ostante che il Villani accenni alla distruzione completa d'ogni monumento in San Giovanni dopo

---

(1) Rasponi, Lib. I, p. 50.

(2) Ms. S. XIV. Pubbl. dal Fleury, p. 493: « ..... l'*altare della Maddalena è tutto in marmo intarsiato*, alzato sopra sei scalini di marmo, *con un tabernacolo di mosaico d'oro* », chiuso con ferrate, sostenuto da quattro colonne di granito, con un poggetto intorno per mostrare le reliquie. Quest'altare fu distrutto al tempo di Innocenzo X.

(3) Rasponi, Op. cit., p. 51.

l'incendio del 1308. Il ciborio, del resto, ammesso che fosse caduto, dopo questo, potè esser restaurato al tempo di Urbano V; esso quindi e la cappella furon cose ben distinte e l'uno sopravvisse all'altra.

Da queste descrizioni e dalla forma stessa del ciborio odierno, il quale dovette essere eretto ad imitazione di quello di Deodato, almeno in parte, non ostante i molti restauri posteriori, possiamo arguire la forma del ciborio antico, il quale fu foggiato su esemplari di Arnolfo, poichè Deodato si arrese alla forma importata a Roma gareggiando colla ricchezza decorativa dei cibori di Arnolfo stesso (1).

Anche i primitivi cibori di San Clemente e di San Lorenzo debbono aver influito sull'arte di Deodato, che in questo caso, forse per amor dell'antico, volle imitarne la piccola loggia per la esposizione delle reliquie. Deodato si allontanò dalla decorazione policroma e piuttosto diede vita agli ornamenti in rilievo, per solito foglie d'acanto intrecciate, copie forse da qualche rilievo romano del buon tempo.

***

Data la forma del ciborio ed esaminati i frammenti di scultura iconica ad esso attribuiti, resta da trovare se essi vi occupassero un posto o quale.

I due rilievi, il Cristo nel tondo del chiostro Laterano e l'altro nella chiesa, pei loro caratteri quasi identici, dovevano far parte di un solo monumento, ma il Cristo nel tondo non potea trovar posto nella parte

(1) Venturi, Op. cit., p. 132 e 133.

superiore dei timpani, date le sue troppo grandi dimensioni. Ne verrebbe di conseguenza che neppure l'altro rilievo facesse parte del ciborio. Ma dato che ciò fosse, quale relazione avrebbe la scena scolpita con l'altare sottostante? Tre famiglie, e forse tre cardinali o vescovi, i cui monumenti si trovano in San Giovanni (1), fecero innalzare il ciborio: perchè dunque si vedrebbe un solo vescovo o cardinale fare l'offerta a Cristo? Inoltre l'altare era consacrato alla Maddalena, quindi dalla Maddalena stessa sarebbe il vescovo presentato a Cristo, e non da un santo che non è San Giovanni Evangelista, perchè barbato, e neppure il Battista, perchè vestito di drappi e non di pelli. Questi due rilievi appartengon alla cappella Colonna dedicata ai Santi Jacopo e Filippo, la quale era cosmatesca, come dimostra la fascia musiva intorno all'iscrizione; e se l'edificio rappresentatovi è lungo a mo' di ciborio, si è perchè anche la cappella Colonna era tale, contenendo un altare, come è noto, ed essendo cosmatesca, quindi della forma allungata delle cappelle funerarie di Giovanni di Cosma. L'unico cardinale offerente è, con tutta probabilità, il cardinale Jacopo Colonna, ed il santo barbato forse San Jacopo stesso, suo protettore. Lo stile arcaico mostra una mano assai inesperta, priva quasi comple-

---

(1) Mi sembra puramente casuale la corrispondenza degli stemmi di Clemente V con quello dei Carafa, data la insistente affermazione di tutti gli scrittori, esser quelli gli stemmi delle tre famiglie suaccennate, del resto ammettendo che vi fosse lo stemma di un papa, quale Clemente V, e che un solo offerente fosse rappresentato, esso sarebbe il papa stesso, mentre qui il rilievo rappresenta un cardinale od un vescovo. Gli stemmi degli Annibaldi dovevano essere appunto nella parte superiore dei timpani, che ora manca.

tamente dell'influsso arnolfiano, ma alquanto forte ed efficace.

Quale dei Cosmati, se si eccettui Giovanni, fu notoriamente scultore di figura? Ma lo stile di lui qui non si ritrova.

***

Quanto a Deodato sappiamo che, fratello e contemporaneo di Giovanni, dovette essere nel fiore dell'età appunto nel 1297; rileviamo dai cibori suoi che esso fu valente architetto e discreto mosaicista (1); lo troviamo inoltre occupato a lavorare in Santa Maria Maggiore nel 1290 (2). Il Crescimbeni ci conserva una epigrafe (3) esistente sotto il pavimento di San Jacopo alla Lungara, ricordante un'opera di Deodato, ora smarrita.

Un'altra si trova in una pietra applicata nel muro nella cappella dei Capizucchi in Santa Maria in Cosmedin, e faceva parte d'un tabernacolo per le reliquie (4).

A proposito di Santa Maria in Campitelli, dove Deodato lavorò pure, il Ciampini, nella vita del cardinale Capizucchi (5), narra:

---

(1) Perkins, *Sculpteurs Italiens*, vol. II, p. 93, attribuisce con riserva il mosaico del monumento del cardinale Consalvo a Deodato, sebbene questo di solito si dia a Gaddo Gaddi, che era in Roma nel 1299.

(2) Il Lanzi (*Storia Pittorica*, I, 41) porta la data 1290, che il Perkins ripete, trasformandola in 1299.

(3) Clausse, Op. cit., p. 412.

(4) Questa notizia è riportata dal Boito, Op. cit., p. 132.

(5) *Vetera Monumenta*, ecc., parte I, 181, Roma, 1690.

« ..... in templo D. Mariae ad Campitellum Lipsa-
« norum custodia fuisse quam *nos vidisse recordamur*
« nobilissimis marmorum incrustationibus concinnatum,
« ubi eiusdem familiae Capisuccae insignia conspice-
« bantur, opere vermiculato expressa, aureum nempe
« balteum in coerulis coloris aureola, ibique etiam arti-
« ficis nomen legebatur, nempe:

« Hoc opus fecit magister Deodatus ».

Il Titi, inoltre (1), descrivendo la chiesa stessa, dice: « Quivi era un tabernacolo di marmo di fattura gotica, nella forma di quelli di S. M. Maggiore, disfatto nella rinnovazione della chiesa, fatto fare nel *1290* dalla famiglia Capizucchi, con armi loro di mosaico, col campo azzurro e sbarra attraverso ».

Cosicchè noi possiamo argomentare che questa fosse una delle prime opere del marmoraro, e che fu distrutta poco prima del 1675, se il Titi la dà come distrutta e il Ciampini la vide in piedi prima del 1690.

In una scheda dello Stevenson (2) troviamo: « *Deodato lavorò a Segni* », senz'altra indicazione, quindi ci è impossibile rintracciarne le fonti, stante che altri autori non accennano affatto a ciò.

Sappiamo ancora che Deodato lavorò per certo a *Tivoli*, dalla memoria tramandataci dal Suarez (3), d'una iscrizione trovata da lui in *San Pietro in Colonna*: *MAG.R DEODAT' FECIT H' OPUS.*

Nella sagrestia della chiesa di Santa Maria a *Civita Castellana* esistono due splendide lastre marmoree co-

---

(1) Titi, *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*. Roma e Macerata, 1675, p. 116.

(2) Schedario Cod. Vat., 10580-81.

(3) Cod. Vat., 9140.

perte di finissimi lavori cosmateschi, fiancheggiate da colonne tortili dai capitelli fogliati a tre ordini, sorrette da leoni aventi un putto nudo seduto sulle zampe anteriori. La segnatura è chiarissima:

✠ *Deod. et Lucas cives romani mag.ri doctissimi hoc opus fecerunt.*

Il Clausse (1) dice questi due marmorari figli di Cosma, ma, secondo gli ultimi documenti ritrovati, Luca è uno dei figli di Cosma di Tebaldo, della prima famiglia; Deodato, invece, è figlio di Cosma Mellini. Inoltre, è da notarsi che nell'epigrafe Deodato è nominato per primo, il che non sarebbe se fosse stato più giovane e meno celebre.

Si può pensare che i due membri di queste due famiglie, pari forse per età e valentia, si unissero nel lavoro di Civita Castellana, a meno che non si voglia interpretare un documento inedito del 1293 nel senso che esistesse un figlio di Giovanni di Cosma Mellini, chiamato *Luc'Antonio*, anch'esso certamente marmorario, collaboratore nel monumento di Nicola IV a Santa Maria Maggiore. Il che è non troppo arrischiato, sebbene il documento ci sembri alquanto ambiguo:

Infatti esso dice:

« Ego Joh.s de Aventino et Joh.s filius mag.ri Cos-
« mati... lapicidae cum filio Luc'Antonio..... ecc. » (2).

Anche la data del 1293 non discorderebbe affatto con questa nostra ipotesi. Queste due lastre formavan parte della cancellata del coro. Gli epiteti di *magistri doctissimi*, unici in quest'opera, fanno pensare che essa fosse eseguita nell'ultimo periodo dell'attività di Deodato,

---

(1) Op. cit., p. 346.

(2) Questo documento si trova nel registro di Stato Obituario di Sant'Alessio, pag. 391.

appunto quando poteva avere un nipote già noto e provetto.

***

L'ultima opera in cui si legge il nome di Deodato è la *porta della Cattedrale di Teramo* (fig. 10, 11, 12, 13, 14).

Questa chiesa esisteva già prima del Vescovado di Niccolò degli Arcioni, nobile romano che lasciò memoria di sè anche nella fondazione dell'Ospedale Maggiore della stessa città. La porta della Cattedrale egli stesso affidò ad un suo concittadino (1) fra gli anni 1317 e 1335, in cui fece restaurare la facciata. Questa è coperta di pietre e di mattoni senza ordine ed armonia e mostra, così, i disordinati restauri dei diversi secoli. Alcuni pilastri accennano anche alla esistenza d'un portico sul davanti della chiesa, il che non contrasterebbe affatto coll'arte dei Cosmati.

La porta, infatti, è ornata d'un largo fregio di mosaico romano, testimonianza certa d'arte cosmatesca, e d'una epigrafe nell'architrave:

Magister Deodatus de Urbe fecit hoc opus - MCCCXXXII.

Sull'architrave stesso sono tre stemmi, quello di Niccolò degli Arcioni, quel di *Teramo* e quel di *Atri*.

La porta è ad archi concentrici a tutto sesto con due tortiglioni e due svelte colonne sul dorso di due leoni; l'Angelo e l'Annunciata, di fattura posteriore, sui due capitelli, e, al di sopra di questi, due tabernacoletti con entro due figurette di Santi. Da questi si stacca un alto timpano a due cornici fino alla sommità della muraglia merlata che corona la facciata,

---

(1) Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*. Napoli, 1889, p. 16.

ornate di foglie rampanti, e nel mezzo si apre l'occhio circolare su cui sta un altro tabernacoletto con figura di santo. Il tutto è in pietra viva, della cava di Joanuella.

Fig. 10. — Porta della Cattedrale di Teramo.

Gli scrittori che si sono occupati di questa porta, come il Bindi (1) e il Magni (2), senza pensarci più

(1) Op. cit.
(2) *Storia dell'Arte italiana*, vol. I, p. 394.

Fig. 11. — Porta della Cattedrale di Teramo. (Dettaglio).

Fig. 12. — Porta della Cattedrale di Teramo. (Dettaglio).

Fig. 13. — Porta della Cattedrale di Teramo (Dettaglio).

che tanto, attribuirono tutta la porta, nel suo complesso, a Deodato, fondandosi sulla epigrafe, e soltanto il Salazaro (1) osò porre innanzi il dubbio che la porta, come è ora, non sia di Deodato, aggiungendo: « d'altra parte, oltre l'epigrafe, nulla è rimasto della originaria fabbrica, sì nell'interno che nell'esterno ». A cui il Bindi risponde che non esiston prove avvaloranti questo dubbio, e che *la porta non subì variazioni di sorta nel decorrere degli anni*, secondo l'attestazione di tutti gli storici abruzzesi. Cosicchè dovrebbe l'arte Cosmatesca aver prodotto quell'ibrida creazione che fa restar perplesso lo studioso anche a primo esame.

Considerando la porta nei suoi dettagli, ritroviamo i mosaici tutti propri dell'arte Cosmatesca, come le decorazioni tortili; inoltre i leoni reggi-colonne e il disegno generale. Ma la decorazione floreale del pilastro esterno, a foglie avvolte, a girari e rosoni, non si ritrova mai in Deodato; così si può dire del fregio esterno dell'arco, fatto a gruppi di 3 foglie scanalate l'uno. Bisogna quindi ammettere, per questa parte della porta, che è *evidentemente d'una sola mano*, che Deodato subì in Abruzzo un influsso completamente nuovo e prettamente locale.

Infatti su altre porte abruzzesi si ritrova il fregio floreale, che risente ancora del romanico e non è ancora del rinascimento. Si potrebbe pensare che il fregio fosse d'altra mano, aggiunto quando si sovrappose il pesante e massiccio timpano, poichè nel rosone sono ripetuti motivi di fiori e foglie dello stesso genere. Ma questi sono molto più rozzi e mal condotti. La cornice del timpano, con quegli enormi fogliami che sembran prue di navi antiche e quelle mezze pallot-

---

(1) Salazaro, *L'Arte romana nel medioevo*. Napoli, 1881, p. 33.

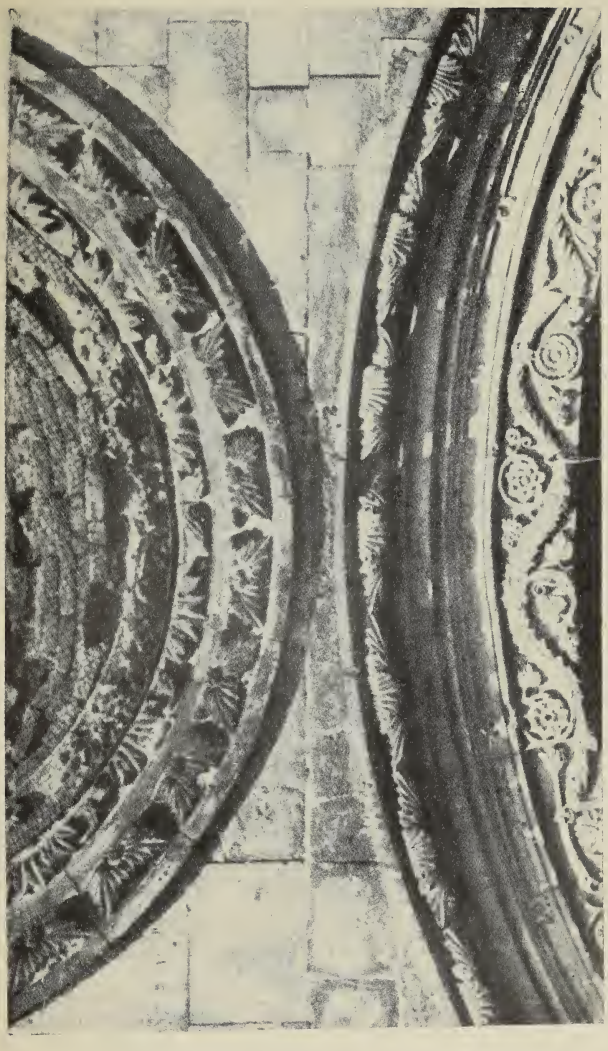

Fig. 14. — Porta della Cattedrale di Teramo. (Dettagli).

tole, è cosa del tutto sconosciuta ai Cosmati, ed è probabilmente di arte indigena, sebbene non ve ne siano altri esempi in Abruzzo.

I tabernacoletti hanno una lontana somiglianza con quelli di Roma, ma le figurette di santi non hanno riscontro in tutta l'arte trecentesca romana, neanche fra le opere dei peggiori tagliapietre.

In essi la tecnica è tanto primitiva, che un marmoraro, avvezzo a veder ben altro sotto gli occhi, non poteva assolutamente servirsene.

Finalmente, nella parte inferiore della porta, l'artefice ha conservato ancora il puro stile dei Cosmati primitivi, esenti ancora dall'influsso gotico, il che mostra come Deodato, che tanto goticizzò i suoi cibori, volle qui tentare un ritorno al più antico, ispirandosi alle belle curve dei portali romani. Come avrebbe poi sovracaricato la fine ed elegante creazione con quella brutta ornamentazione?

Si deve perciò ritenere, con buona pace del Bindi, che la porta, quando fu disfatto il portico, di cui restano chiare traccie, oppure anche tra il 1332 e il 1335, periodo di restauri, fu terminata da un tagliapietre goticizzante in ritardo, che impostò il timpano *non alle basi* dell'arco, ma, secondo il costume degli artefici meridionali (Abruzzi-Puglie), a metà circa di esso, e che ciò fece quando già la facciata era coronata di merli, poichè chiaramente si vede l'aggiunta di mattoni fatta fra un merlo e l'altro per sostenere la punta del timpano sormontata dall'aquila.

Altro non sappiamo della vita e delle opere di Deodato, nè sappiamo quanto tempo rimanesse a Teramo. Il Bindi (1) crede che possano essere opera sua anche

(1) Bindi, Op. cit., p. 101.

le colonne corinzie della cattedrale stessa, non si sa con quale fondamento, forse perchè eran dello stesso tempo, e, più verosimilmente, per la stessa ragione, il portale della chiesa di San Francesco nella stessa città.

PIETRO.

Anche l'esistenza d'un altro Cosmate può aiutarci ad illuminare un poco questo periodo di oscurità artistica. Pietro di Cosma appare come teste in un atto di donazione, in cui è chiamato « Petro Cosme marmorario », nel maggio 1292 (Archivio di Santa Maria Maggiore)(1). Il che significa che esso lavorava ed era noto prima ancora che Giovanni innalzasse il monumento al cardinale Durante (1296).

Ritroviamo Pietro nel giugno 1297 (2) in un atto di permuta di alcuni beni tra i monaci di Sant'Alessio e quelli di San Gregorio *ad clivum Scauri*, nel quale appare come teste « Petrus Gusmati marmorario de regione Violatae ». In quest'atto si parla della edificazione di una sagrestia in Sant'Alessio, e con ragione, nota il Giovannoni, si può pensare che Pietro abbia ivi lavorato. L'indicazione poi della Via Lata è importantissima, perchè fa pensare che la bottega dei Cosmati potesse trovarsi ivi (3).

Pietro è naturale lavorasse con gli altri membri della sua famiglia; quindi anche le opere sue dovevan es-

(1) Giovannoni, Op. cit., p. 16, nota 3.

(2) Nerini, Op. cit., p. 481.

(3) Si crede da molti che le officine dei marmorari fossero sul Palatino, o presso Santa Maria in Cosmedin, o presso Sant'Ivo, dove era una chiesa detta Sant'Andrea dei marmorari.

sere di stile cosmatesco. Probabilmente alcune di quelle esistenti ancora in Roma, molto inferiori a quelle di Giovanni e non aventi alcuna firma, si potrebbero pensare sue, ma disgraziatamente, non ci rimane neppure un termine di paragone.

CARLO (?).

Il Giovannoni mette avanti una supposizione, che non è del tutto priva di fondamento, che, cioè, esistesse un altro figlio di Cosma, Carolus, perchè il Ciampini (1), nel descrivere la tomba di Bonifacio VIII, disse che ivi era un mosaico firmato da *Carolus Comes*, trasposizione probabile di Cosme. Altro non si sa di questo artefice, che pure, essendo mosaicista ed avendo lavorato ad un monumento di tanta importanza, dovette aver un certo valore. Si potrebbe pure pensare che questo Carolus appartenesse alla stessa famiglia di un *Giovanni de Comes*, nominato nei documenti della badia di Montecassino come uno degli artefici che ivi lavorarono dal 1374 al 1395, sotto l'abate Pietro de Tartaris, romano (2).

***

Un importante gruppo di marmorari che lavorarono nel Lazio è quello che riedificò la badia di Montecassino, quasi distrutta dai soldati di Ludovico d'Un-

(1) Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno extructa.*
(2) A. Caravita, *I codici e le arti a Montecassino*, vol. I, p. 349.

gheria, e che furono chiamati ivi dall'abate Pietro de Tartaris, romano, cui più sopra si è accennato (1374-95). Nel Regesto di questo abate si legge, infatti, la convenzione fra lui ed un *Maestro Giovanni Moregia da Milano*, probabilmente architetto, e i suoi soci *Giovanni da Reims*, *Ugolino* e *Giovanni*, fratelli fiamminghi, e *Giovanni de Comes*, i quali si obbligarono, per 400 fiorini d'oro, a rivestire la chiesa d'un tetto coperto di piombo, e dipinto nell'interno, *del tutto simile a quello della Basilica Lateranense;* inoltre a costruire un doppio ordine di seggi, intorno a cui doveva andare un cornicione tutto adorno ed intagliato a fogliami e figure, *secondo i disegni presentati dall'abate.*

Questa notizia suggerisce l'idea che lo stesso gruppo d'artefici abbia lavorato anche in Roma, in San Giovanni stesso. Del resto, il fatto che l'abate romano diede agli artefici i disegni suoi, fa credere che questi fossero o copiati da altri esistenti in Roma, o certo ispirati all'arte romana del tempo.

Un altro gruppo d'artefici si ritrova nominato nello stesso Regesto, in un'altra convenzione. Esso è composto di sette marmorari originari del Lazio: Maestro *Sisto da Alatri* e *Antonio suo fratello*, *Tuzio* e *Cola di Tuzio da Piperno*, *Nicola di Alessandro*, *Colella di Giovanni di Sisto*, *Sisto di Giacomo da Alatri*, che doveva esser diverso dal primo Sisto nominato nel documento (1). A questi marmorari o tagliapietre furono allogate le sculture delle pietre e delle colonne.

Verso la fine del 1300 a Piperno lavorava il cosidetto *Baboto* o *Baboccio da Piperno*, il cui nome rimane ancora, nonostante alcuni critici che vollero crederlo

---

(1) Questi documenti furono pubblicati da A. Caravita, *I codici e le arti a Montecassino*, vol. I, p. 349.

una fantasia di scrittore, scolpito su parecchi monumenti del Napoletano, ed a cui si deve l'atrio della cattedrale di Piperno, ornato d'intagli, di colonne sostenute da leoni, pantere e cavalli di marmo (1).

Ma non avendo il Baboccio lasciato nulla di sè in Roma, escirebbe dal nostro còmpito l'occuparcene. Ci sia lecito però supporre che l'arte sua, ritenuta quattrocentesca, abbia le sue radici in quella dei marmorari romani.

---

(1) Teodoro Valle, *La regia et antica Piperno, città nobilissima di Volsci nel Latio*, p. 305 e seg. Napoli, 1637.

CAPITOLO III.

Magister Cassetta. - Nicolao de Pileo. Cintio de Salvati. - Pasquale.

Prima di parlare delle opere cosmatesche rimasteci e mancanti della firma dell'artefice, ci pare opportuno fare un po' di luce su altri marmorari di questo tempo. In un passo trovato da Rohault de Fleury in un registro di spese del palazzo Laterano è nominato un artista del tempo di Bonifacio VIII, cioè *Magister Cassetta* (1), citato a proposito di molte opere fatte sotto Bonifacio VIII, insieme con *Niccolao de Pileo*, i quali costruirono il palazzo d'Anagni, fecero lavori a Palestrina nel castello di Trevi, di Guarceno, Frosinone, Silvamolle, Fiorentino, e restaurarono la strada da Roma ad Anagni. Fleury attribuisce a questo Cassetta la loggia di Bonifacio VIII, che si sa essere stata di stile cosmatesco dalla descrizione tramandataci; quindi si può pensare che questo maestro eseguisse altri lavori dello stesso genere in San Giovanni in Laterano.

(1) Rohault de Fleury, Op. cit., p. 196.

Una recente scoperta fatta in un registro dell'Archivio di Sant'Alessio (1) dal dott. Paolo Giordani, cortesemente comunicataci, ci fa sapere che nel 1293 *Cintio de Salvati*, marmorario, scultore del simulacro di Nicola IV papa, esistente nella basilica liberiana ed ora scomparso, era morto, che *Giovanni dell'Aventino* e *Giovanni*, figlio *di Cosma*, suoi discepoli, lapicidi, insieme col figlio (?) *Luc'Antonio*, compirono un altare in San Giovanni in Laterano, evidentemente da Cintio cominciato. Di questi marmorari nulla più si sa, se si eccettui Giovanni di Cosma, che ci appariva fino ad ora non prima del 1296. Sorgerebbe spontaneo il dubbio che l'altare di cui parla il documento fosse uno dei due da noi già studiati, cioè quello della Maddalena o quello della cappella Colonna; ma se si ricordi che il primo fu eretto da Deodato, e il secondo fu costruito dopo il 1293, cioè nel 1297, si concluderà che l'altare del documento era uno dei tanti cosmateschi esistenti a quel tempo in San Giovanni in Laterano.

Altro nome di marmorario, scritto sopra due autentiche opere portanti una figura leonina, è quello di Pasquale, che fece il candelabro cosmatesco pel cero pasquale in Santa Maria in Cosmedin, ed autore di un'altra opera nella cattedrale di Anagni, di cui non si sa null'altro.

---

(1) 1293. « Mag.r Cintio de Salvati marmorarius sculptor si-
« mulacri Nicole IV p. p. obiit. Ego Iohannes de Aventino et
« Ioh.s filius mag.r Cosmati ab eo sec (?) et instr. lapicidae cum
« filio Luc. Antonio altar lateranense sumam (?) opere exple-
« tamus pretium obrogantes pro animam eius semper viveris per
« omnia secula ». (*Stato obituario di Sant'Alessio*, p. 39).

CAPITOLO IV.

Altre opere cosmatesche d'artefice ignoto

Il monumento funerario che si trova presentemente nella chiesa di Santa Prassede, ed eretto in onore del *cardinale Anchéra*, fu (fig. 15) costruito sotto il pontificato di Onorio IV, poco dopo la morte del cardinale che fu nell'anno 1286 (1). Vi si vede un alto letto a doppia spalliera, posato sopra un basamento bassissimo ed ergentesi da terra, ornato da fascioni di mosaico cosmatesco, alternati da pilastri di marmo bianco. Non vi sono stemmi, e le coltri ricadono a grosse pieghe spezzate, trapezoidali, profondamente incavate. Il lenzuolo ricadente, frangiato, presenta un motivo di pieghe diverso da quello usato posteriormente. Sparsi sulla coltre, a intervalli regolari, sono dischi con entro margherite e gigli; due sono i cuscini, quello superiore

(1) Come risulta da una epigrafe fino a poco fa coperta d'intonaco nel chiostro di Santa Prassede, e scoperta e pubblicata nuovamente con correzioni dal padre Fedele nel *Tabularium S. Praxedis* (*Arch. Soc. Rom. di storia patria*, 1904, p. 31). Si parla di una cappella ivi edificata in quel tempo, con altare in onore del cardinale Anchéra.

ornato di margherite, circoscritte da rombi, disegno che si ritrova poi nel monumento di Gonsalvo, e caratteristico nei Cosmati; inoltre vi sono striscie ornamentali con disegno rammentante i caratteri cufici. Il defunto, vestito dei paludamenti cardinalizi, ha le braccia incrociate sul ventre; dalla piegatura dell'avambraccio cadono le pieghe dure, formanti interi triangoli. Le spalle sono troppo cadenti e sfuggenti, e dànno all'insieme della figura un aspetto sproporzionato. Le mani sono piatte e malamente modellate, il viso placido e quasi sorridente, la bocca piccola, gli occhi chiusi dalle palpebre inferiori, invece che dalle superiori!! Il naso è mutilo, le linee arnolfiane dalle parti del naso non esistono affatto. Applicata al muro, dietro al monumento, è una iscrizione (1).

Ciò che forma la caratteristica di questo monumento è la semplicità tutta primitiva del disegno, non disgiunta da una certa energia. Non vi si vede ancora la gentilezza e la forza dell'arte arnolfiana, e le proporzioni del corpo sono errate (2).

Le affinità di questa scultura con i rilievi di San

---

(1) « QUI LEGIS. ANCHERIUM DURO SUB MARMORE CLAUDI.
SI NESCIS ALDI, QUEM VERE PERDIS HERUM.
TRECA PARIT PUERUM LAUDUNIUM DAT SIBI CLERUM
CARDINE PRAXEDIS TITULATUR ET ISTIUS AEDIS
DEFUIT IN COELIS. LARGUS FUIT ATQUE FIDELIS
DAEMONIS ATELIS SERVA DEUS HUNC QUOQUE COELIS
ANNO MILLENO CENTUM BIS ET OCTUAGENO
SEXTO DECESSIT HIC PRIMA LUCE NOVEMBRIS ».

(2) Il Clausse (Op. cit., p. 330) si entusiasma innanzi a questo monumento e lo trova perfetto per modellatura, armonioso e fine; sicchè trasporta, addirittura, la data di qualche anno, e lo vuole della stessa epoca di quello di Bonifacio VIII, cui, secondo lui, somiglia tanto che le due opere sembran concepite da uno stesso spirito, se non eseguite dalla stessa mano (!!).

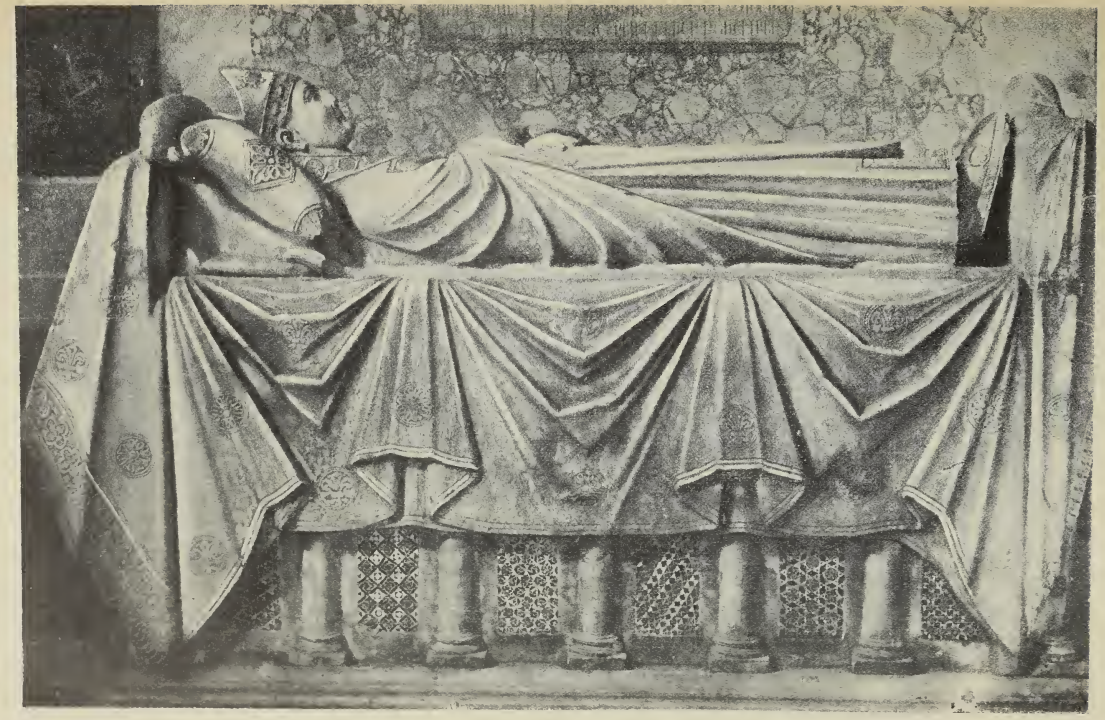

Fig. 15. — Monumento del Cardinale Anchéra. (Chiesa di Santa Prassede)

Giovanni, sono: le spalle cadenti e sfuggenti, troppo lungo il collo e quasi deforme, le mani quadrate, e specialmente quelle pieghe trapezoidali, profonde, dure, trattate qua e là nello stesso modo. Anche la linea che dal mento va all'orecchio forma un angolo ottuso, invece di essere tondeggiante, come in altre opere posteriori; anche i nasi sono quasi diritti e poco incavati. L'insieme presenta, in ambedue le sculture, qualche cosa di fine attraverso l'inesperienza della mano che scolpì e di forte, non ostante l'arcaica ingenuità dell'artista. La forma del letto fu copiata più tardi da Giovanni di Cosma a Santa Balbina nel monumento del Surdi, e da Arnolfo stesso in quello del cardinale Annibaldi in San Giovanni, come si vedrà in appresso.

Fig. 16. — San Pietro.
(Corridoio di San Giovanni Laterano).

Se tanto affini sono queste due opere cosmatesche, una del

1297, l'altra del 1296, come non pensare ad uno stesso maestro, oppure a due, usciti dalla stessa bottega? Non possiamo far altro che congetture, ma certo l'autore di quest'opera è un inesperto Cosmate che non conosce ancora l'arte di Arnolfo e che si sforza, per coprir i difetti dell'opera propria, a lisciarla ed ornarla più che può.

Potrebbe questa essere un'opera giovanile di Deodato, oppure di Pietro, che già era noto come marmorario nel 1292 e che viveva ancora nel 1297.

Fig. 17. — San Paolo.
(Corridoio di San Giovanni in Laterano.

***

Due grandi statue marmoree figuranti *San Pietro* e *San Paolo* (fig. 16, 17) si ergono solitarie nell'andito che, dalla chiesa di San Gio-

vanni in Laterano conduce alla sagrestia. Sono poste su capitelli di ordine ionico e addossate ad un muro. Ambedue le figure mantengono i caratteri tradizionali che l'arte, nel corso dei secoli, aveva attribuito ai due santi, cosicchè sono vestiti di tuniche e manto, e l'uno porta i due suoi emblemi, il libro e la spada, l'altro una grossa chiave. Colpiscono queste figure, per la rigidezza propria dell'arte scultoria del XIII e XIV secolo e per il portamento austeramente classico. Pure, nei visi si nota subito un realismo insolito e una ricerca di verità che stupisce. La tradizione vuole che davanti a queste due figure si trovasse il frammento di ex-voto papale, ora nella cappella del Crocifisso, rappresentante Bonifacio IX, ma ciò non ha affatto fondamento, poichè quest'opera è di molto posteriore ai due santi, che, ispirati invece ad Arnolfo, sono di un rude e vecchio maestro romanico, che dell'arte classica prende a prestito nuove vesti per presentarsi ringiovanito (1).

Nella chiesa stessa il trattamento dei visi si ritrova nel rilievo della tomba di Giussiano, che, non ostante le piccole dimensioni, rivela, come si è visto, una certa forza rude, la quale si ritrova pure, come è naturale, nel Cristo del chiostro. Quegli occhi a pupilla forata, che non si riscontrano mai nei visi di Giovanni, si ritrovano invece nei frammenti di Deodato e in queste statue. Altrettanto si dica delle fronti, con rughe a onde, dei capelli ondulati a grossi cordoni paralleli, delle orecchie di forma lunga e stretta, delle braccia specialmente, che aderiscono al corpo e sono troppo corte nelle avambraccia; nelle pieghe dei manti, che, lasciando in basso scoperto un pezzo della veste a pieghe parallele e profonde, si sollevan gradualmente

(1) VENTURI, Op. cit., p. 133.

da un lato, formando una cascata di pieghe accartocciate; e specialmente ancora nelle spezzature trapezoidali delle pieghe del manto. Anche le spalle tonde, curve, che nel rilievo di Giussiano sono invece sfuggenti, si ritrovan nel Cristo del chiostro. Che queste somiglianze sieno casuali potrebbe anche darsi, ma si noti che tutte queste opere si trovan nella stessa chiesa, che l'influsso arnolfiano delle due statue rivela l'epoca della loro creazione, cioè il primo decennio del trecento, e così pure quella ricerca tutta nuova della realtà nei visi dei due apostoli. Quale poteva essere, in questo tempo di transizione, un « rude maestro romanico » che in Roma, anzi nel Laterano stesso, dove lavoravano i Cosmati, potesse ricevere un impulso forte dall'arte d'Arnolfo, se non quel tale maestro che noi, per identificarlo in qualche modo, abbiamo chiamato Deodato?

*
* *

Sopra una porta che dà sulla scala della canonica di Santa Maria Maggiore, si eleva un timpano marmoreo, con caratteri cosmateschi, avente ai lati due pilastrini fiancheggiati da una voluta, sui quali si elevano due figurine in luogo delle solite cuspidette. In alto, in un disco, sta la colomba dello Spirito Santo, col capo volto all'indietro. Il fondo dei pennacchi ha ornamentazioni a mosaico; nel centro è una lunetta, pure con fondo musivo, in cui, a rilievo, diritto sopra un altare coperto di tovaglia, sta l'agnello mistico, pure col capo volto in dietro, portante nimbo croce-segnato e con la lana a forellini. Le due statuine rappresentano angeli

con le braccia incrociate sul petto, ma non hanno ali. Vestono una tunica manicata, con alti polsini a bottoni. Le pieghe sono grosse, pesanti, goffe. I capelli ondati a grossi cordoni stilizzati. L'angelo di sinistra ha il capo troppo grosso, quello di destra è più grazioso, e l'atteggiamento è di estasi.

Questo timpano evidentemente doveva far parte d'uno dei numerosi tabernacoletti cosmateschi, che nel XIV secolo si erigevano nelle chiese, sugli altari. Questo doveva esistere in Santa Maria Maggiore, e le sue figurette presentano caratteri affini all'arte di Deodato, il quale si sa aver lavorato nel 1290 o 1299 in questa chiesa (1).

Di stile cosmatesco, ed assai simile, doveva essere il tabernacolo di San Giovanni in Laterano, un piccolissimo frammento del quale si trova nel chiostro di questa chiesa. Lo si vede applicato ad un muro, ed è la cima di un timpano portante il pellicano nel nido, in rilievo marmoreo. Il Fleury cerca di ricostruirlo (2), avendone veduto tutto il frontone esistente al tempo in cui scrisse l'opera. Lo descrive come decorato di foglie rampanti e in mezzo al timpano avente un agnello portabandiera, su fondo a mosaico. Il Fleury dice che questo frontone serviva da fontana ed era largo metri 0,73, alto metri 1.

Anche questo doveva essere opera d'un Cosmate, e la scultura iconica dimostra ch'essa apparteneva all'ultimo periodo d'arte della famiglia cosmatesca.

---

(1) Lanzi, *Storia pitt.*, I, p. 41.
(2) Rohault de Fleury, Loc. cit.

CAPITOLO V.

Giovanni di Cosma Mellini

Non si sa quale dei tre figli di Cosma fosse l'ultimo della famiglia, ma è cosa certa che Giovanni fu cittadino romano, poichè ciò dichiarò nel monumento da lui eretto al vescovo Gonsalvo in Santa Maria Maggiore, quasi volesse, innanzi a quel suo capolavoro, affermare altamente la sua romanità.

Giovanni non fu soltanto architetto; anzi fu specialmente scultore e mosaicista, e dell'architettura si servì come di mezzo per innalzare gli archetti trilobi fiorati e stellati sui letti funerari dei vescovi e cardinali romani. Quando si dia uno sguardo a tutta l'estrinsecazione dell'arte, specie della scultura iconica romana e non importata durante il '200 in Roma, si deve forzatamente ammettere che essa, con Giovanni di Cosma, toccò l'apice, che dopo di lui, per colpa dei pochi suoi seguaci, essa deperì man mano, lasciando un lungo e debolissimo strascico cosmatesco che giunse fino ai primi decenni del '400. Dello stesso Giovanni non abbiamo quasi nulla che ci mostri il faticoso innalzarsi dell'artista, ma possediamo un primo ed un secondo

lavoro dell'età matura, cioè il monumento del cardinale Durante e quello del vescovo Gonsalvo, eppoi uno che si può attribuire alla vecchiaia del maestro per la sua inferiorità, cosicchè, invece di poter seguire un cammino ascensionale, dobbiamo assistere alla involuzione senile del Cosmate. Di ciò si acquisterà la persuasione se si esaminino i tre monumenti autentici rimastici. La prima notizia di lui si ha nel documento inedito del 1293 (1), in cui si dice che egli lavorava con Giovanni dell'Aventino e Luc'Antonio a San Giovanni in Laterano.

Dei monumenti da lui eretti, cronologicamente, il primo dovette essere *quello del vescovo Guglielmo Durante,* morto a Roma nel 1296, sulla cui urna (fig. 18), nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, sta scritto:

« HOC. EST. SEPULCRUM. DOMINI. DURATI. EPI. MIMATENSIS. ORD. PRAED. »

« IOH.S. FILIUS. MAG.RI. COSMATI. FEC. HOC. OP. ».

Un arco trilobo, ornato all'esterno da piccole volute e portante lo stemma del Durante nel mezzo e nei due pennacchi laterali un rosone in rilievo su mosaico, posa su due mensole ornate di grandi foglie di acanto e queste, a loro volta, posano su pilastri lunghi e sottili, a striscie di stelle auree su fondo azzurro, interrotte da dischi rossi ed azzurri. I pilastri sono rinforzati da una lastra di marmo; nel fondo è una Madonna in trono a mosaico, fiancheggiata da due santi che presentano il vescovo.

Un letto mortuario giace nella piccola camera formata da cortine, le quali, in fondo, cadono a pieghe piatte e triangolari da sotto un fregio musivo frangiato, mentre due angeli laterali, colle ali spiegate, ten-

(1) Vedi innanzi.

Fig. 18. — Tomba del Vescovo Durante.
(Chiesa di Santa Maria, sopra Minerva).

gono dietro alla loro persona stessa un lembo della cortina. Dal letto cade la coltre superiore con pieghe assai caratteristiche che si ripetono per tutto quest'ultimo periodo cosmatesco, cioè triangolari e spezzate, sotto cui scende un secondo drappo ornato di quadrifogli in un reticolato obliquo avente un bordo di bella edera stilizzata con bacche; sulla coltre sono sparse coroncine di foglie e frutta di quercia fini ed eleganti con stelle a sei punte, vuote nel centro e di fine lavoro. Sotto il drappo, sul letto una fila di cinque stemmi tutti identici. Sul letto l'immagine del vescovo rivolto a destra in abiti episcopali e tiara ornata di grossi dischi ed ovoli. Il cuscino, sotto il capo, è coperto di rosette e tondi. Dall'avambraccio del defunto partono, come raggi diritti, le pieghe formanti triangoli acuti lungo i fianchi, mentre la parte superiore del braccio resta liscia, il viso pieno e grasso, placido, con lineamenti poco pronunciati, e non schematici quanto le linee del vestito, l'orecchio ha parecchi fori, le due linee arnolfiane, che dalle pinne nasali scendono agli angoli della bocca, appena visibili.

Gli angeli piccoli e delicati, paragonati con tutto il resto del monumento, son però abbastanza materiali per la struttura, specie nel torace largo fuor di misura, e gonfio; le mani, un po' stecchite, son ben modellate, il viso è pienotto, senza forti linee, i capelli a cordoni grossi, e la pupilla forata. Il vestito cade a pieghe semplicissime, divergenti sul davanti fra le coscie ed i fianchi, lasciando questi quasi lisci; sull'alzatura del ginocchio sono alcune poche pieghe triangolari. Le ali pennate e piatte son di carattere bizantino.

***

Anche il *vescovo Gonsalvo,* morto nel 1299, ebbe il monumento (fig. 19) funerario eretto in Santa Maria Maggiore da Giovanni di Cosma, somigliantissimo a quello del vescovo Durante, ma più elegante per disegno architettonico e più fine. Gli angeli sono di fattura più graziosa, più umani, meno stecchiti. La camera mortuaria quasi identica, il letto uguale anche nelle pieghe ricadenti e nel numero e nella posizione degli stemmi. Il timpano però, è più piccolo e diversi sono i disegni musivi, come diverso è l'atteggiamento degli angeli che sollevano lievemente la cortina, invece di tirarsela dietro le spalle. La figura del defunto è posta in direzione contraria a quella di Durante, il quale ha il corpo più lungo, le pieghe più tondeggianti, ed è meno inclinato che questo. Anche il numero delle pieghe del manto e della coltre è maggiore *alla Minerva*, e quivi si sente lo sforzo dell'artista che, a Santa Maria Maggiore invece, si serve di una tecnica più semplice, più efficace, energica, eppure piena di grazia. Alla Minerva si sente ancora la ricerca dell'artefice ben lontano dal grado di perfezione sognato. I due angeli, infatti, son pieni di grazia (fig. 20, 21) tutta nuova, si volgono verso il defunto, tristemente con gli occhi aperti e pensosi; il visino è ben modellato, come pure il collo. Il camice jeratico cade liscio sul petto, eppoi in pieghe lunghe e leggermente dure. Anche le mani mostrano una certa rigidità, ma non son goffe. Pieghe a triangolo stanno dietro al ginocchio e la gamba esce dalle pieghe quasi ignuda. Gli angeli reggon la tenda come se la volessero richiudere sul defunto, colla mano davanti al proprio corpo, dolcemente.

Fig. 19. — Tomba del Vescovo Gonsalvo.
(Chiesa di Santa Maria Maggiore).

Il vescovo rivela forti caratteri arnolfiani. Colle solite pieghe spezzate e dure, col volto fortemente delineato, gli occhi incavati, il naso corto e adunco, le

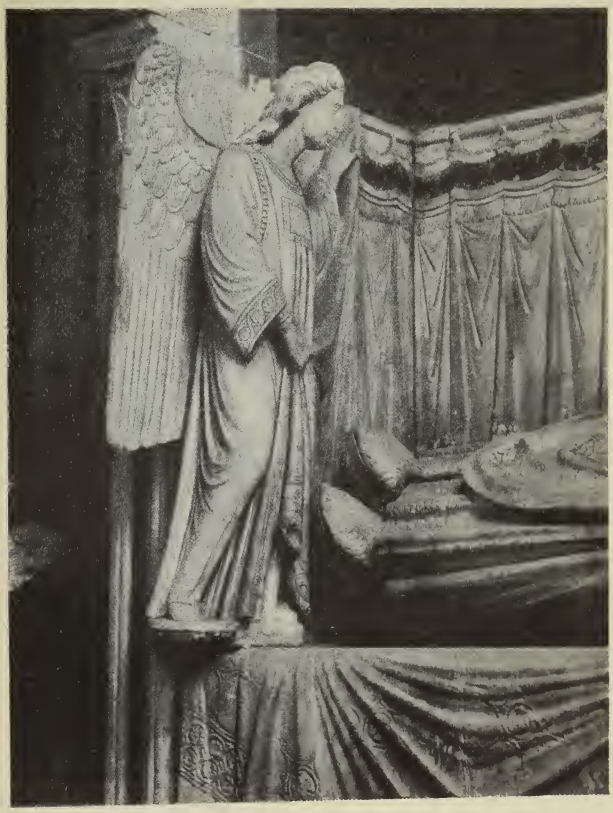

Fig. 20. — Tomba del Vescovo Gonsalvo. (Dettaglio).

orecchie col lobo forato, le linee del viso fortemente accennate, esso è tale da dare l'impressione di sofferenza nella morte. È di una potenza realistica maggiore di quella che si riscontra in altre immagini di

defunti, lungo il trecento. Le coltri del letto cadono colle solite pieghe convenzionali di questo periodo,

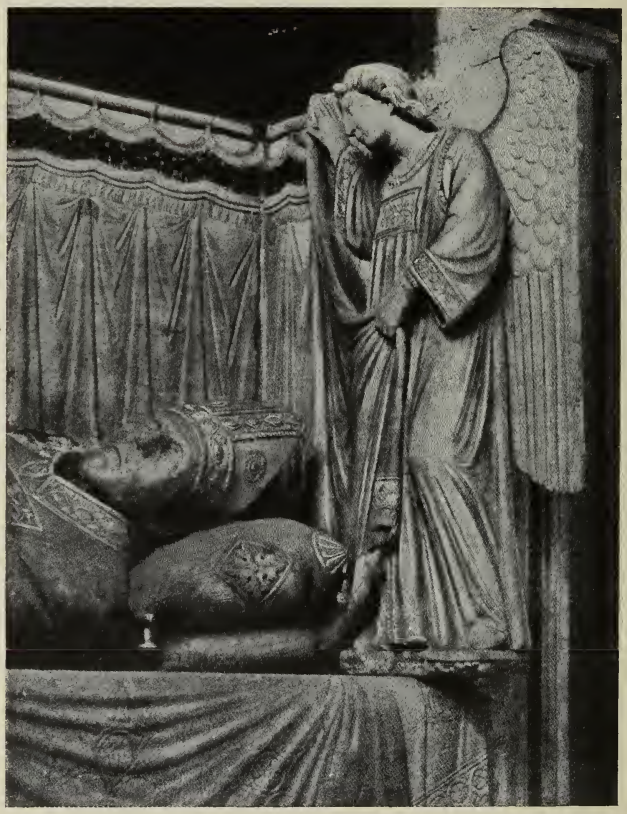

Fig. 21. — Tomba del Vescovo Gonsalvo. (Dettaglio).

ornate di rosoni, motivo questo che altri Cosmati adoperarono nel corso del secolo (1). Sotto l'arco trilobo

(1) L'iscrizione è questa:

« HIC. DEPOSITUS. FUIT. QUONDA. D.N.S. GUNSALVUS. EP.S. ALBAN. ANN. D.NI. MCCLXXXXVIIII. HOC. OP. FEC. IOH.ES MAG.RI COSME. CIVIS. ROMANUS. ».

è una madonna in trono a mosaico fra due santi con ai piedi il vescovo inginocchiato.

Piacciono in questo monumento, modestamente relegato in un angolo della chiesa, la dolcezza e la grazia triste degli angeli e la forte fisionomia del defunto. Pare quasi impossibile che questa debba essere l'ultima conquista artistica di Giovanni, e che egli abbia osato, dopo questo monumento, scolpire quello inferiore assai del cappellano Surdi a Santa Balbina. Si sarebbe quasi tentati d'invertire l'ordine cronologico, se ciò non fosse assurdo, perchè l'iscrizione parla molto chiaramente a questo proposito. A questo monumento il Boito riallaccia quello del papa Bonifacio VIII (1), esistente nelle Grotte Vaticane, attribuito ora con certezza ad Arnolfo (2), e lo stesso Boito, a proposito di questo lavoro di Giovanni, che molti critici hanno paragonato all'opera di Giovanni Pisano in San Domenico di Perugia, cioè al monumento di Benedetto XI (m. 1314), dice che questo di Gonsalvo non vi somiglia affatto, ma è più semplice, più elegante, men secco e men gretto di quello dello scultore Pisano, sebbene questo fosse costruito almeno cinque anni prima.

Così anche il Parker (3) ha queste precise parole. « La tomba di Gonsalvo è una delle più eleganti tombe medioevali che esistano ».

Giovanni studiò Arnolfo (4), lo seguì passo passo colle deboli sue forze, cercò anch'esso di avvicinarsi alla natura e di sentirla come il maestro.

---

(1) Boito, Op. cit., p. 172-174.

(2) Venturi, Op. cit., p. 157.

(3) *Archeology of Rome*, p. 103.

(4) Cicognara, *Storia della scultura*, p. 267. — Venturi, Opera citata.

Anche solamente queste due opere di Giovanni, studiate fin qui, lasciano comprendere quale sia l'enorme passo in avanti dato da questo scultore. Dove troviamo prima che in lui, se si eccettui nel maestro, un ritratto potente quanto quello del vescovo Gonsalvo? Quel capo, posto su un corpo vestito delle tradizionali e fredde vesti ecclesiastiche, è vivo, e si direbbe che, da un momento all'altro, debba aprire gli occhi.

La mano che ha scavato le profonde orbite ed il naso potente, era quella d'un amante della verità, verità che cercò ritrarre non nella morte, ma nella vita; infatti, sarebbe troppo pretendere che un artista vissuto al principio d'un'epoca in cui l'arte è ancora bambina, provasse diletto nel ritrar la morte col verismo che sarebbe proprio di un nostro contemporaneo. La usanza invalsa di scolpire quasi esclusivamente monumenti funerari obbligava il marmorario a tenersi lontano dalla natura vivente, lo studio della quale, però, trapelava non ostante le palpebre chiuse, nel viso del defunto. Giovanni cercò di esprimer la vita negli angeli semplici, mansueti, dallo sguardo sereno, dal bel corpo equilibrato, dai bei capelli mossi leggermente, dalle pose naturali. Egli pose graziose giovanette a guardia del defunto, appiccando dietro le loro spalle le grosse ali della tradizione bizantina. Giovanni, in questa sua opera, raggiunse il punto più alto della evoluzione dell'arte sua.

***

Giovanni di Cosma dovette erigere il *monumento del cappellano Surdi in Santa Balbina* poco dopo la morte

di questo, c'oè nel 1303, come si argomenta dalla data ora quasi sparita, della iscrizione (fig. 22) (1).

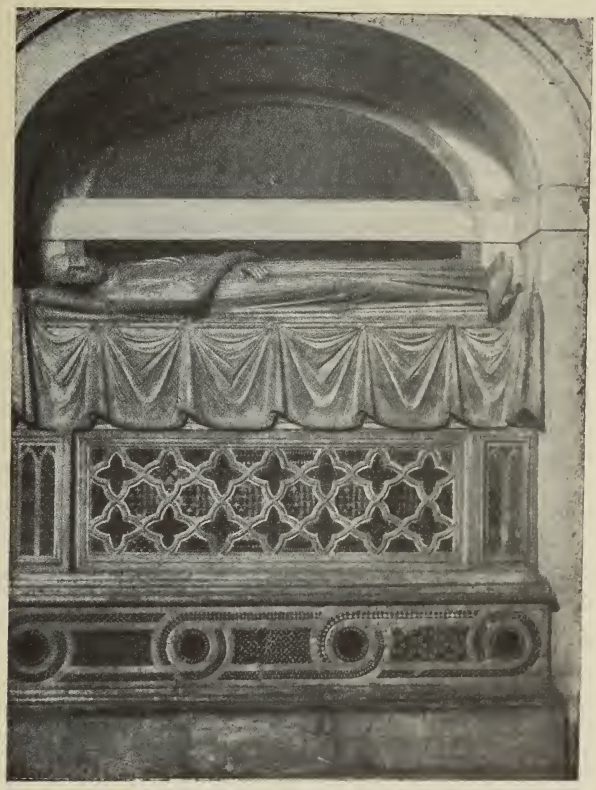

Fig. 22. — Tomba del Cappellano Surdi. (Chiesa di Santa Balbina).

Sopra un basamento cosmatesco, somigliante a quello della tomba dei Savelli all'Aracoeli, ornato dalle armi

(1) L'iscrizione è:

« IOH.S. FILIUS. MAG.RI. COSMATI. FECIT. HOC. OPUS. KIC. (*sic*) HICT. (*sic*) TUMULAT. DOMIN. STEPHAN. D. SURD. D.M. P.P. CAPLL. AN. ».

del Surdi, posa il letto sepolcrale quasi completamente rifatto sul prospetto da un restauratore moderno. Soltanto le due spalliere sono antiche, cosicchè le pieghe della coltre non son più di stile trecentesco. Il corpo del cappellano giacente sul letto è volto col capo a sinistra di chi guarda, in posa contraria a quella di Gonsalvo, l'abito ecclesiastico cade con poche pieghe dure, appena accennate, lungo il corpo, diverse dalle solite pieghe spezzate e triangolari in uso. Gli ornati sono pochi, il corpo è leggerissimamente rialzato e piegato in avanti. Il viso giovanile, pochissimo modellato, sulla fronte è solcato da quattro rughe curve, schematiche, gli occhi sono poco infossati, il naso regolare, diritto, lungo. Le linee arnolfiane sono lievemente accennate, le mani arcaiche, dure, dalle dita lunghe e non affusolate. Nel fondo non resta più nulla, nè mosaico, nè affresco: l'iscrizione è frammentaria, ma chiaramente si legge ancora la firma (1). Le spalliere del letto, basse, escludono in questo monumento la presenza di angeli. Esso si riallaccia, pel disegno, appunto per questa particolarità, al monumento del cardinale Anchéra, in Santa Prassede, e ciò sembra mostrare un ritorno a forme anteriori; un regresso, insomma.

Esaminando attentamente il monumento, chi non troverebbe che in esso, se si eccettui il basamento elegantissimo, la parte iconica è trattata con una durezza di linee tale da richiamare l'arte romana del duecento? Ciò fa pensare che l'artista fosse più uso ad incidere che a far di rilievo (2). Verrebbe il dubbio che Giovanni avesse fatto il disegno e che un seguace di lui lo avesse eseguito, il che non è improbabile, se si pensi

---

(1) « Ions. Filius. Mag.ri. Cosmati. Fecit. Hoc. Opus. ».

(2) Venturi, Op. cit., p. 142.

che Giovanni dell'Aventino e Luc'Antonio avevan lavorato già con lui nel 1293 in San Giovanni in Laterano.

Ci resterebbe da ammettere che Giovanni, negli ultimi tempi della vita, tornasse alle antiche forme prearnolfiane. Confrontato, infatti, col monumento Caracciolo (1255), che è di questo tempo, si riscontra tra le due opere un'affinità visibile; ma questa ipotesi è meno probabile.

Quanto alla forma primitiva del monumento, ora posto in un nicchione moderno (1), esso anticamente doveva esser quello che è ora, poichè non sembra esservi stato luogo per pilastri o colonnine che sorreggessero un arco trilobo, e basta confrontare questo cogli altri monumenti del genere per accertarsi della cosa.

***

Nella cappella di Sant'Ilario, in San Giovanni in Laterano, addossato ad una parete di questa, un sepolcro cardinalizio colpisce il visitatore per qualche cosa di potente che si sprigiona da quelle rigide forme marmoree. È il *monumento del cardinale Pietro Valeriano Duraguerra, cardinale di Piperno* (fig. 23), scampato anche esso, con gli altri pochi monumenti, dagli incendi Clementino ed Innocenziano. Rimane di questo monumento una cassa marmorea, senza basamento, poggiata in terra, su cui disegnansi i tre grossi stemmi del cardinale, a mosaico. Fra essi l'iscrizione semplicissima (2);

---

(1) Severano, *Roma Sacra*, p. 87. Questo autore parla di restauri in Santa Balbina nel 1173, 1464 e 1599.

(2) « HIC REQUIESCIT. D.N.S. PETR. DE. PIP. NO. QUOND. SCE. MARIE. NOVE. DIAC. CARD.

però non vi è traccia di firma nè di data, e non vi è rappresentato il solito letto su cui è probabile che il defunto giacesse. Esso poggia stecchito e diritto su due cuscini, vestito degli abiti diaconali, con in capo la mitra liscia, senza ornamenti (1). L'ultimo documento in cui venga ricordato il cardinale Piperno, si trova in un registro di Bonifacio VIII (Biblioteca Vaticana), in cui si vede come esso esistesse ancora nel 1302.

Fra le svariate opinioni degli storici, forse l'esame stesso dei caratteri stilistici può giunger a mandare un raggio di luce e ad illuminare le tenebre che avvolgono questo sepolcro. Non ostante lo stato deplorevole a cui è ridotta quest'opera, in essa possiamo ritrovare molte delle caratteristiche di Giovanni di Cosma, che, se non sono tali da darci una certezza assoluta, pure ci fanno con sicurezza collegare questa scultura colle altre del maestro romano. Ritroviamo una affinità assai forte col monumento del vescovo Gonsalvo, nelle orecchie a largo padiglione bucato di forma assolutamente identica, tali che si direbbero uscite da una stessa forma, nelle rughe a onde della fronte, in quelle sopraccigliari e in quelle a ventaglio agli angoli degli occhi, così anche nel disegno dell'occhio chiuso e della bocca dalle estremità cadenti. Le linee che vanno dalle pinne nasali agli angoli della bocca, sono fortissime in ambedue le opere, altrettanto si può

---

(1) Della vita di questo cardinale parla l'Adinolfi (*Il Laterano e la via Maggiore*, p. 199), che raccolse notizie dal Rasponi, affermando che il cardinale fu creato sotto Bonifacio VIII, visse sotto il pontificato di Clemente V, e morì prima di quello di Innocenzo IV, cioè prima del 1352. Il Fleury (Op. cit., p. 202) pone la morte di esso durante il tempo che seguì la morte di Benedetto XI, cioè dopo il 1334. Il Ciacconio però lo vuole morto nel 1304.

Fig. 23. — Monumento del Cardinale di Piperno. (Chiesa di San Giovanni in Laterano).

affermare delle grosse spalle quadre, delle mani somiglianti a quelle degli angeli di Giovanni, un po' tozze, ma non ineleganti. Molto riscontro si trova pure nelle pieghe diritte e grosse, assai incavate della veste episcopale.

Così il viso allungato del cardinal di Piperno sembra quasi copiato su quello del cappellano Surdi (il che non si vede tanto nella riproduzione, quanto nella scultura stessa); identica è la parte inferiore del viso, la piccola bocca posta troppo in basso, il mento troppo corto. Le mani hanno la sagoma di quelle di Giovanni, i piedi sono identici per forma e calzatura. Ciò che diversifica le due opere è la manica nel Piperno larga, con profonde pieghe più tondeggianti che spezzate, le quali però si ritrovano nelle maniche degli angeli di Gonsalvo, e sono imitate malamente nel monumento del cardinal di Acquasparta all'Aracoeli da un misero seguace di Giovanni. Questo monumento nel suo insieme, non ostante la rigidezza delle forme, si impone per alcun che di forte e di puro, nelle linee del disegno imponente.

A chi attribuire quest'opera? Vien naturale di pensare, dopo verificati tali riscontri, non ad un seguace, ma a Giovanni di Cosma stesso, che dovette erigere questo monumento forse prima di quello del Surdi nel suo ritorno all'arte prearnolfiana, poichè dalla forma dell'insieme non ci è dato affermare con certezza che esistesse un arco trilobo quale riscontriamo nei due monumenti autentici di Giovanni. Può darsi però che l'arco proteggesse il *monumento* nella forma che vediamo usata nella cattedrale *di Anagni*, sulle due casse funerarie *dei Gaetani*, anch'esse dello stesso disegno semplice, ornato da tre grossi stemmi. Anche il basa-

mento, ora scomparso, del cardinale di Piperno, doveva essere come quello di Anagni (fig. 24).

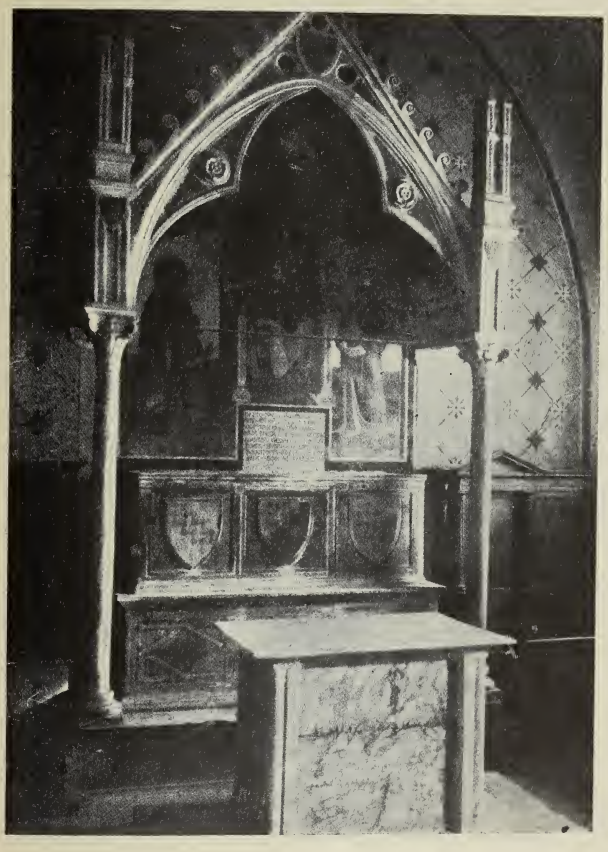

Fig. 24. — Monumento dei Gaetani. (Cattedrale d'Anagni).

Questa di Anagni fu probabilmente opera di Giovanni, che è noto aver lavorato nel pavimento di quella chiesa insieme col padre Cosma e Luca suo fratello (1),

(1) Perkins, Op. cit., p. 98. Esistono i nomi dei marmorari nel pavimento.

al tempo della sua giovinezza, quando ancora non si azzardava a lavorare di vera e propria scultura, ma già risentiva il forte influsso di Arnolfo (1).

Infatti il monumento fu eretto, come risulta dalla iscrizione (2), nel 1294. L'arco trilobo è uno dei più leggeri ed eleganti dell'arte cosmatesca, in cui si ritrovano le snelle forme di Giovanni, che nel monumento di Gonsalvo forse superò quest'arco per finezza di disegno, ma che fu inferiore a sè stesso in quello più pesante della Minerva. Il baldacchino gotico di Anagni può darci lume su ciò che doveva esser l'altare di cui si è parlato innanzi, eretto da Giovanni e dai compagni suoi a San Giovanni in Laterano, a breve distanza di tempo, cioè nel 1293.

***

Nella tomba del *cardinale d'Acquasparta* (3) (fig. 25), che fu eretta nella chiesa dell'Aracoeli, priva di qualunque iscrizione, ma portante gli stemmi del cardinale, ritroviamo il disegno dei monumenti funerari di Giovanni,

---

(1) Il Clausse (Op. cit., p. 396) non ammette che questo monumento sia opera di Giovanni, perchè non ci son prove di ciò, e il baldacchino dice già molto diffuso alla fine del XIII secolo, senza pensare che esso fu conosciuto appunto per opera di Giovanni, che si ispirò ad Arnolfo.

(2) « IN. ISTO. TUMULO. REQ. OSSA. DOMINI. PETRI. EPI. QUI. NUTRIVIT. DOMINU. BONIFATIUM. PP. VIII. ITEM. SUBTUS. OSSA. DOMINI. GOFFREDI. GAYETANI. COMITIS. CASERTANI. ITEM. OSSA. DOMINI. IACOBI. GAYETANI. HIC. RECONDITA. KAL. AVGVSTI. ANNO. DOMINI. MCCLXXXXIIII. ».

(3) Fu creato cardinale sotto Niccolò IV (1287), morì nel 1302 (Ciacconio).

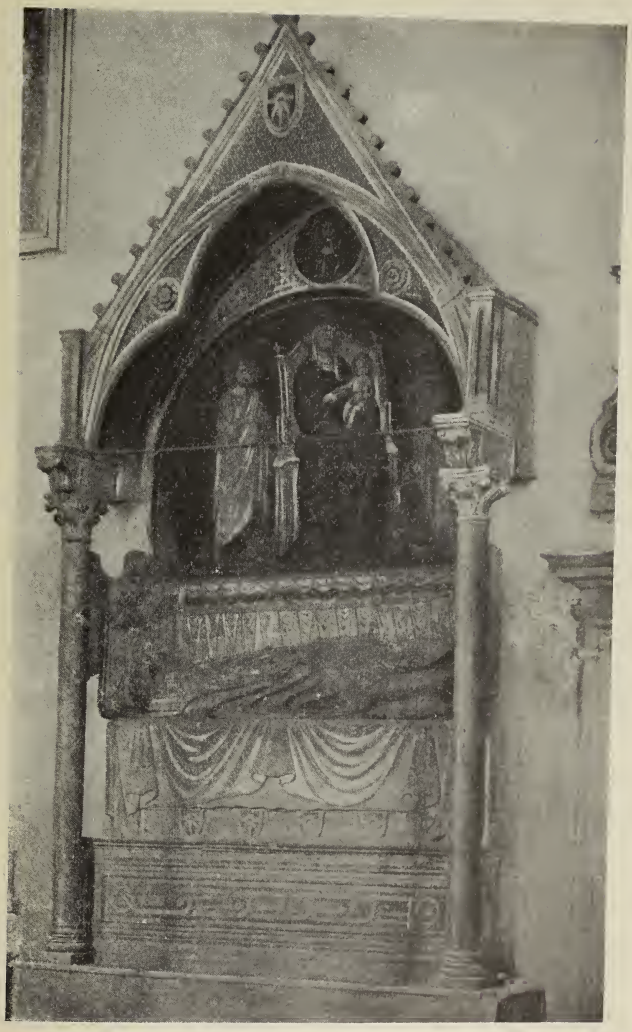

Fig. 25. — Monumento del Cardinale d'Acquasparta.
(Chiesa dell'Aracoeli).

fedelmente seguìto nei particolari, ma eseguito in modo tanto pesante, goffo, primitivo, da farci escludere anche a prima vista la possibilità che il maestro romano abbia compita quest'opera. Guardandola, ci si accorge subito che l'arco trilobo è divenuto più alto alla sommità, che gli angeli sono sproporzionati, hanno il collo stecchito, il capo grosso, le pieghe innaturali e artificiose.

Il defunto ha le spalle ed il profilo sfuggenti, le dita addirittura quadrate alle estremità, le orecchie a padiglione largo, senz'altro incavo che tre buchi, cosa affatto insolita nelle sculture di Giovanni e di Deodato; le pieghe seguono il disegno oramai consacrato dall'arte di Giovanni, ma son tonde ed incerte; dello stesso genere son quelle della coltre, copiate pedestremente da un inespertissimo scolare di Giovanni, il quale, copiando, distrugge ogni eleganza e grazia del maestro, e non sa dar finitezza al lavoro, talchè il viso del defunto sembra appena sbozzato, il che farebbe pensare che il monumento fosse stato eretto mentre il cardinale era in vita, senonchè sappiamo che esso morì nel 1302, e nulla ci assicura che questa ipotesi sia ammissibile.

Della famiglia di Cosma, e contemporaneo di Giovanni, fu suo fratello Pietro, e inoltre altri suoi compagni, discepoli di Cinzio Salvati, ai quali forse si deve il rozzo disegno e la orribile esecuzione.

La Madonna in trono, fiancheggiata da San Giovanni e San Francesco, che presenta il cardinale, condotta ad affresco e guasta assai dai restauri, mostra ancora alcuni caratteri dell'arte di Pietro Cavallini, i quali maggiormente si ritrovano nel Cristo benedicente, meglio conservato, sotto l'arco trilobo (1). Questo

(1) Venturi, Op. cit., vol. v.

monumento viene anche attribuito a Deodato, ma senza alcun fondamento perchè, oltre a non esservi documenti in proposito, non esistono affinità stilistiche fra quest'opera e le altre che si attribuiscono a Deodato (1).

L'arte scultoria dei Cosmati ha lasciato la sua traccia anche nei piccoli e graziosissimi tabernacoli per le reliquie, che, più o meno ornamentali, decorano ancora le chiese di Roma, ed erano posti sull'altare (2). Molti di questi tabernacoli cosmateschi sono privi della parte iconica, e son quelli che non risentono ancora l'influsso nordico-toscano (3). Ne esiste uno nella *chiesa di San Clemente* (fig. 26), ancora intatto ed elegantissimo, costruito nel 1299 (4) dal cardinale Iacopo Gaetani e composto di due colonnette tortili a mosaico, posate su di un basamento sostenuto da mensole. Queste colonne, corrispondenti a due pilastrini, sopportano un archetto trilobo, ai lati del quale, sopra piccoli piedestalli, si ergono due figurette (ne rimane una sola) prive di ali e con un vasello in mano, forse due angeli turiferari. L'arco trilobo è sormontato da un timpano ornato di volute rampanti ed avente nel mezzo un tondo a mosaico, con l'agnello mistico in rilievo. La porticina del tabernacoletto, in una cornice a fogliami, s'apre sotto l'arco trilobo, e sotto questo, in una lunetta, sta la Vergine in piedi, col bimbo Gesù in braccio, accompagnata da due figurette di santi, barbati, uno più giovane e forse San Iacopo, l'altro probabilmente San Clemente. Uno dei due presenta

---

(1) Perkins, Op. cit.

(2) Gugl. Durand, *Ration. divini off.*, lib. I, c. II.

(3) Ve ne sono a Santa Sabina, San Nicola in carcere, Santa Maria Egiziaca, Santa Cecilia, Santi Cosma e Damiano, e nella chiesa dell'Annunziatella fuori porta San Sebastiano.

(4) Fleury, Op. cit., p. 69.

alla Vergine un piccolo cardinale inginocchiato. Le figure marmoree spiccano sopra un bel fondo di mosaico stellato, e tutto l'insieme richiama alla mente il rilievo di San Giovanni, che, circa della stessa epoca, cioè fatto tre anni prima, presenta lontani caratteri di somiglianza. Però le figure, nel tabernacolo di San Clemente, sono senza confronto, meno rudi e dure; la Vergine in ispecial modo ha una grazia tutta nuova, sebbene il bimbo, ancora ieratico e severo, sembri un imperatore. Tutto rivela lo studio dell'arte classica nelle pieghe dei manti, sollevati dalle mani dei personaggi, motivo d'uso in quel tempo.

La figuretta col vasello, rimasta sul pilastrino di sinistra, è troppo corta, tozza, le pieghe le cadono ai piedi diritte come verghe, la coscia esce di fra mezzo alle pieghe, secondo il motivo usato da Giovanni di Cosma; la testa è quadra, il collo forte, i lineamenti duri, talchè sembrerebbe di mano diversa da quella che scolpì la Vergine. Certo nel 1299 esistevano e lavoravano in Roma i due ultimi Cosmati, alla cui scuola quindi si deve senza dubbio attribuire questa piccola opera, la quale si avvicina più, per la gentilezza e finezza con cui è condotta, all'arte di Giovanni che a quella di Deodato.

Però nel 1299 esisteva in Roma già dal 1293 la famiglia dei Salvati, la cui arte sembra caratterizzarsi per maggior finezza di esecuzione e migliore proporzione del disegno, se si giudichi da due opere posteriori attribuite da un documento a *Salvato* (cfr. p. 92). Questa Madonnina graziosa potrebbe doversi ad uno dei membri della famiglia suddetta, che lavorò positivamente in compagnia di Giovanni, cioè a Salvato stesso, cui si è prima accennato.

Viene attribuito a Giovanni o alla sua scuola il mo-

Fig. 26. — Tabernacolo cosmatesco.
(Chiesa di San Clemente).

numento eretto al *cardinale Napoleone Orsini* in San Francesco d'Assisi (fig. 27), ma, esaminando le forme di questo, subito ci si accorge che l'arte dello scultore è molto più movimentata e quindi assai posteriore a quella del Cosmate, pur essendo, in alcuni dettagli, meno armoniosa. Anzitutto il disegno stesso nelle figure degli

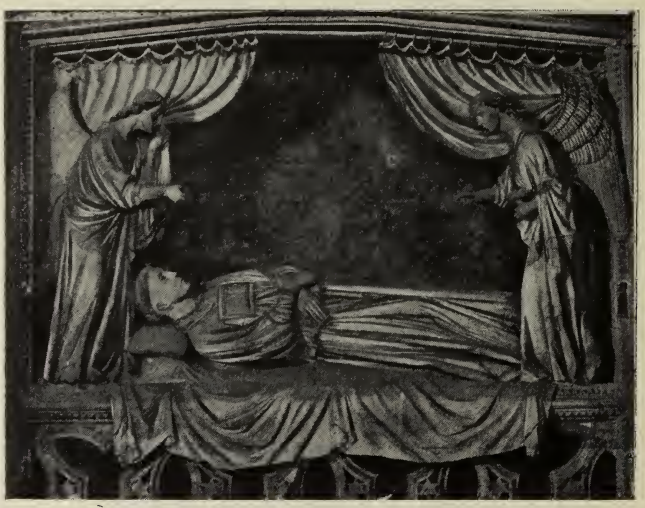

Fig. 27. — Monumento del Cardinale Napoleone Orsini.
(Chiesa di San Francesco d'Assisi).

angeli è difettoso nel collo e sproporzionato, cosa che non ritroviamo mai in Giovanni. Quel grosso tendine che sporge fuori del collo a causa della curvatura del capo, quel profilo sfuggente, quelle ali di forma aguzza, primitive, quelle pieghe tormentate, accartocciate, ricche, non son quelle del tanto semplice e sobrio Giovanni. Si può dire quasi con certezza che il monumento Orsini è l'opera d'un seguace di Giovanni di Cosma.

Le pazienti ricerche fatte negli archivi delle chiese

di Roma dal Giovannoni (1), amplificate e ripubblicate poi dal Tomassetti (2), e quelle recentemente fatte dal dott. P. Paolo Giordani, ci permettono di costituire l'albero genealogico di una famiglia di marmorari romani, fino ad ora quasi ignota.

Abbiamo visto già un Cintio de Salvati lavorare nel 1293 a San Giovanni in Laterano e far la tomba di Nicola IV; ma non è certa, sebbene non improbabile, la sua relazione di figlio con un Salvato, forse capostipite della famiglia, non si sa se marmoraro o no, e la sua relazione di padre col marmorario *Luc'Antonio*, ricordato nello stesso documento, e con *Salvatus*, nominato nel 1314 in un documento dell'Archivio di Sant'Alessio, pubblicato dal Nerini sotto l'anno 1315 (3).

Figli di Salvatus, secondo il Giovannoni, furono: *Pietro Salvati*, ricordato pure in un documento inedito del 1327 (4); *Iohannes Salvati*, nominato nel 1334 in un documento pubblicato dal Tomassetti, nel 1336 in un documento pubblicato dal Müntz (5) e ricordato nell'albero genealogico del Tomassetti nel 1380. Altro figlio di Salvatus fu *Iacobus Salvati*, ricordato come essente in Avignone col fratello *Giovanni* nel 1336 e nel 1389 (Tomassetti, loc. cit.). Figlio di Giovanni è Paolo, nominato nel 1340 in un documento inedito, e così forse è figlio dello stesso il *Salvatello* « marmo-

---

(1) *Note sui marmorari*, Archiv. stor. Soc. Rom. di storia patria, 1904.

(2) *Il quinto centenario dei marmorari romani.*

(3) Nerini, Op. cit.

(4) Il documento comunicatoci dal dott. Giordani è questo: « Magister Petrus de Salvati pro corporatione marmorariorum « promittit... » (Archiv. di Sant'Eligio, doc. rogati il 12 ottobre).

(5) *Revue Archéologique*, 1889.

rario de regione Trivii », ricordato nel 1377 e nel 1389 in un altro documento inedito.

Ultimo discendente di questi è il *Magister Paulus*, che lavorò nel 1405, nel 1408 e nel 1417 in Roma ed a Capranica di Sutri, come si vedrà nell'ultimo capitolo di questo lavoro, il che risulta da un documento inedito dell'Archivio di Sant'Alessio (1).

Fino ad ora non ci è pervenuta notizia delle opere di tutta questa famiglia, eccetto che di poche. Ricorderemo perciò le opere di scultura che ci rimangono di questo periodo, restituendo ai Salvati ciò che loro spetta secondo i documenti, e nel far ciò seguiremo l'ordine cronologico.

---

(1) L'albero genealogico composto da noi, secondo i documenti, è questo:

Cintio de Salvati (1293)

Luc'Antonio (suo figlio (?), 1293. Lavora con Giovanni di Cosma)

Salvatus (1314)

Petrus (1327)	Iohannes (1334-1336-1380)	Iacobus (1336-1389)

Paolo di Giovanni (1338, Firenze) — Salvatello (1377-1389)

Magister Paulus (1405-1406-1417)

CAPITOLO VI.

La prima metà del secolo XIV. La Famiglia Salvati.

(Salvato - Pietro - Giacomo - Giovanni - Paolo)

Dopo che, con Clemente V, la sede pontificia fu trasportata in Avignone nel 1309, Roma rimase quasi deserta di uomini ragguardevoli appartenenti al clero, cosicchè, per un lunghissimo periodo, i papi, i cardinali ed i vescovi viventi all' estero, ivi morivano, e rarissimamente si facevano trasportare a Roma; le chiese quindi presentan pochissime traccie dell' arte scultoria per tutto il tempo che, dall'arte dei Cosmati, e di Arnolfo, va fino al 1360 circa. È il periodo più miserabile che si possa immaginare, questo, precipitato in piena barbarie artistica, lasciato in balìa dei taglia-pietre da strapazzo, che sembra si divertano a formare figure di marmo addirittura mostruose ed a riempire i pavimenti delle chiese, non sapendo far altro, e fatte poche eccezioni, di pietre tombali, ora ridotte, per lo stropiccio dei piedi, in tale stato che è difficilissimo identificarle.

Troppo lunga sarebbe e troppo monotona l'enumerazione e la descrizione delle pietre tombali del XIV secolo ancora esistenti a Roma e di quelle di cui ci è rimasta notizia. Rimandiamo perciò lo studioso all'opera del Forcella sulle iscrizioni romane.

Nel 1326, in Santa Maria Maggiore fu innalzata una tomba al cardinale Pietro Colonna, di cui non ci rimane che una notizia solamente ed una epigrafe trascritta dal Reumont (1).

Dell'anno 1327 furono scolpite alcune statuette per la chiesa dei Santi Quattro, ora sparite, ed un bassorilievo rappresentante un laboratorio di scultore, il cui artefice fu *Pietro Salvati* (2).

Sappiamo che un tale rilievo esiste nella facciata di Orsammichele a Firenze, ma non ci è dato metter in chiaro quale ne sia l'autore, mancandoci ogni termine di paragone per altre opere certe di Pietro, così non possiamo dire se esso imitasse il rilievo toscano a Roma, dopo un soggiorno a Firenze, oppure se l'opera sua sia stata trasportata laggiù. Ad ogni modo ritroveremo più tardi, nel secolo, un monumento segnato da un Petrus, che potrebbe anche esser il medesimo (3).

---

(1) Reumont, *Geschichte Roms*. Berlin, 1869.

Essa è: « PETRA PETRUM TEGIT HEC — ANIMAMQUE FOVET PETRA CRISTUS SIC SALVUM RETINET — UTRAQ PETRA PETRUM — CARDINALIS FUIT PETRUS — IACET HIC TUMULATUS — TRANSLATUS ROME — DECESSIT AVINIONE — ANNIS MILLENIS TER CENTUM — BISQUE DECENIS — SENIS ADIUNCTIS CUM — SUSPIRIIS QUOQ MULTIS — ET LACHRIMIS OSSA SUNT — HAC CONDITA FOSSA — STIRPE COLUMNIGENA FUIT HIC — SIBI VITA SERENA — LETITIS PLENA SIT CUM — SANCTIS ET AMENA. AMEN. ».

(2) Documento inedito comunicatoci dal dott. Giordani.

(3) Lo Stevenson nel suo schedario rammenta un'acquasantiera esistente in San Paolo, portante l'iscrizione: « † HOC. OP'.

Del marmorario *Giovanni Salvati* abbiamo qualche ricordo di più che degli altri di questa famiglia.

Esso è ricordato in un documento del 1334 (1) quale autore d'un mezzo busto di Sant'Orso abate dei monaci occidentali, opera di pregevole scultura, secondo il Tomassetti, esistente un tempo nel castello di Galeria degli Orsini, ed ora venduto ad un antiquario.

Il vescovo era rappresentato con barba, mitra sul capo e pastorale nella destra, con la cui asta teneva sotto i piedi un basilisco, un drago, un serpente e un leone, e dappresso si leggeva la scritta: « Super aspidem et basiliscum, ecc. », il che fa pensare che fosse una rappresentazione di Cristo e non quella d'un vescovo.

Questo busto fu visto e descritto così dal Tomassetti, ed è un vero peccato il non poterlo ritrovare se si pensi alla forma nuova pel trecento romano che esso doveva presentare. Giovanni dovette essere un valente scultore, poichè lavorò per casa Orsini.

*
* *

Giovanni Salvati, secondo un documento pubblicato dal Müntz (*Revue Archéologique*, 1889), si trovava col fratello Pietro ad Avignone nel 1336, e viveva ancora nel 1380, secondo la cronologia del Tomassetti.

FEC. FIERI... » ed appartenente al 1329. Essa è rammentata anche dal FORCELLA (*Iscrizioni delle chiese ed altri edifizi di Roma*, XII, 13).

Così del 1344 era un altare eretto in San Pietro, probabilmente cosmatesco, ed uno a San Lorenzo fuori mura, cosmatesco per certo, del 1327 (FORCELLA, Op. cit., p. 25 e seg.).

(1) Pubblicato dal Tomassetti (loc. cit.), Archivio di Stato. Libro di spese degli Orsini: « Mag.r Ioh. de Salvati fl. aurei 12 de « camera soluti pro statua marmorea S.cti Ursi ».

Un documento inedito viene a porre una importante questione sull'arte di questo poverissimo periodo, ed è tale che ci spinge a risuscitare, pur restando nel dubbio, una personalità artistica che sarebbe assai precoce pel tempo in cui fiorì.

Un marmoraro Salvato nel 1314 scolpì due statue rappresentanti i *Santi Pietro e Paolo*, fatte espressamente per la chiesa di San Matteo in Merulana (1). Ora, nella chiesa di San Giovanni in Laterano esistono due statuette marmoree, rappresentanti appunto i Santi Pietro e Paolo, applicate sulla parte posteriore dell'altare papale. Queste stesse il Tomassetti disse aver appartenuto a San Matteo in Merulana, chiesa ora distrutta (2). Sembrerebbe naturale, quindi, identificare le statuine con quelle di Salvato.

San Pietro (fig. 8), ritto, tiene nella sinistra un libro, nella destra le chiavi, volge il viso un po' in alto, a destra di chi guarda, ed ha lineamenti diritti, ma un po' arrotondati, specie nelle guancie, le narici profonde e molto marcate. I capelli sono ricci e non pesantemente condotti, il manto del santo appare appena dietro le spalle, si ripiega sotto il braccio sinistro e cade a terra romanamente, la tunica ha pieghe divergenti in basso e sul petto, e sul ventre parallele, leggere, arcaiche, in contrasto con quelle sapienti ed eleganti del manto. Sopra una spalla questo è tenuto da una fibbia.

---

(1) Archiv. segreto Vatic., *De introitu et exitu camerae episcopalis*, fol. 95.

« 1314. Soluti de camera episcopale magro Salvato marmor-
« flor. aur. 37 pro statuis S. Petri et S. Pauli per eum factis in
« ecclesia Sancti Mattei ».

Questo documento ci fu comunicato dal dott. Giordani.

(2) Tomassetti, *Cenno storico della chiesa di San Matteo*. Roma, 1883.

San Paolo (fig. 9) ritto, ha la spada nella destra ed un libro nella sinistra, i lineamenti sono fini, la barba fluente, a ciocche ondulate; gli stessi caratteri del viso di San Pietro non spiccano, a primo aspetto, ma è evidente anche dall'esame stilistico che queste due opere son d'uno stesso maestro. Anche qui, infatti, troviamo le pieghe parallele ed un po' divergenti sul petto, anche qui il manto è allacciato dalla fibbia tonda sulle spalle e, passando sotto al braccio, forma delle belle pieghe molli.

Il Tomassetti (1) pone queste statuine tutte in un fascio con altre esistenti nel chiostro Laterano, di fattura evidentemente quattrocentesca e molto più progredite per tecnica, e tutte le fa appartenere alla sopracitata chiesa, ma certo quelle dei Santi Pietro e Paolo, sebbene già assai poco trecentesche, sono d'altra mano e molto anteriori.

E se veramente il marmoraro Salvato fu l'artefice di queste due figure, dobbiamo convenire che l'arte sua era di gran lunga superiore a quella dei suoi contemporanei romani. L'eleganza e la finezza dell'esecuzione, unita alla correttezza del disegno, fanno di lui un maestro di valore, che dovette studiare in Toscana per distinguersi fra i suoi primitivi e rozzi compagni d'arte, di cui conserva appena un lontano arcaismo nel rendere le pieghe parallele e dure delle tonache. E la somma a lui pagata per queste figure, di trentasette fiorini d'oro, abbastanza considerevole allora, testimonia della stima in cui era tenuto l'artefice. Sembra strano però che, nel 1369, papa Urbano V chiamasse un artefice toscano a ricostruire il ciborio lateranense, se un abile scultore, quale Salvato, esisteva in Roma

(1) Tomassetti, *Il V centenario dei marmorari romani.*

in quel tempo. Bisogna quindi ammettere che egli fosse già morto, il che non è molto verosimile, perchè in tal caso egli sarebbe fiorito nella seconda metà del secolo tredicesimo, cosa di cui non abbiamo affatto notizia. Sebbene le apparenze e il documento sembrino avvalorare la nostra ipotesi, non possiamo fare a meno di rimanere nel dubbio. Potrebbero questi due rilievi essere una copia posteriore di due primitivamente esistenti.

MARCO ROMANO.

Nel 1317 sappiamo aver esistito un maestro romano, il quale lavorò fuor di Roma e di cui ci rimane una sola opera a Venezia.

Esso si è firmato: Marco Romano, ed è l'autore della statua del *Profeta Simeone*, che si scorge in una cappella a destra dell'altar maggiore nella chiesa di questo santo. Il viso è pieno di dignità (1), la figura è semplice ed espressiva, ma la statua manca di proporzione e l'esecuzione è grossolana. Il Ruskin (2) tributa a questa statua molte lodi che il Perkins trova esagerate.

Quanto a noi, esaminata la figura marmorea (fig. 28), siamo rimasti meravigliati che un marmoraro romano nel 1317 sapesse superare per abilità e per sentimento di verità tutti i conterranei del suo tempo. La persona del Santo giace su un'urna marmorea nell'atteggiamento più d'un dormiente che d'un defunto; il capo grosso, ricco di lunghi capelli e folta barba a lunghi riccioli

(1) Perkins, Op. cit., p. 98.
(2) Ruskin, *Stones of Venice*, II.

simmetrici, colpisce per la profondità delle occhiaie, la forza del corto naso e della fronte bassa e rettangolare. Un realismo tutto nuovo anima l'artefice che lascia socchiuse le palpebre e le labbra al defunto, così che si scorgono i due denti anteriori che conferiscono al volto una certa ferocia.

Brutte e accartocciate sono le orecchie uscenti di fra i riccioli e le spalle, stante la pesantezza e grandezza del corpo sembrano esigue, Il tentativo dello studio dal vero traspare anche dalle mani nelle dita grasse e ben staccate. Il panneggio è prettamente gotico, pesante, come di pasta, il cuscino semplice, i particolari non curati come si addice a chi ricerca l'effetto. Lo spirito che animò lo scultore fu certo ben diverso da quello dei Cosmati eminentemente decoratori; mentre Marco Romano, cui i contemporanei tributarono lodi, seguì l'influsso dei toscani e fu quasi un precursore del 400.

In Roma nulla si trova di suo, segno che egli esulò nel settentrione d'Italia ed ivi stette tutta la vita!

In Genova esistono però due Capitelli nel Chiostro di San Matteo, uno con ornati e scritta del 1308, l'altro con figure del 1310, eseguiti per commissione di Andrea di Guano, opera di un *Marco Veneto*. E la coincidenza delle date e quella del nome e della provenienza farebbe pensare che Marco Romano, forse domiciliato in Venezia, in qualche viaggio, si fosse fermato a lavorare a Genova, chiamandosi ivi, Veneto. Ciò non è molto verosimile, però sembra doveroso accennare al suddetto riscontro (1).

---

(1) L'iscrizione lunghissima è questa:

IN XP.I. NO.IE. AMEN. ANNO. INCARNATIO.IS. MCCCXVII. M.SE. FEBR. DIE. VIII. INDICTIONE. PRI.A. TRANSLATIO. CORPIS. SC.I SYMEONIS. PROPH.E. FACTA. FUIT. DE. QUADAM. ARCHA. IN. HOC. ALTARE. POSITA. MORA. CXIIII. ANNIS. STETERAT. UT. IN. TRANSLATIONE. DE. CON-

Nell'anno 1340 fu fatto un altare in Santa Maria Maggiore, in marmo scolpito con incrostazioni di mosaico, consacrato in quell'anno stesso da Benedetto XII e rammentato dal Clausse (1).

Appartiene al 1348 la *porta marmorea dell' Ospedale di San Giovanni*, di apparenza assai graziosa nel complesso. Sopra l' arco due mensole con foglie di acanto sostengono una cornice ornata di ovoli, evidentemente quattrocentesca. Al di sotto, è una lastra colla scritta: « HOSPI SALVA REFUGIUM PAUPERORUM ET INFIRMORUM ».

Nei due pennacchi sopra l'arco, due mezzi busti di Cristo, su un basamento ornato di quadrifogli iscritti in rombi. Il nimbo è crociforme, ornato di rombi e perline. Il viso piatto, grasso, poco modellato, gli occhi socchiusi, a mandorla, perpendicolari alla linea del naso, i capelli a cordoni ondulati. Nel centro dell'arco una pietra con un medaglione trapezoidale lobato agli angoli presenta scolpita la figura di un agnello nimbato col vessillo, dai riccioli forati col trapano. L'arco è sor-

---

STANTINOPOLI. IN. MCCIII. HEC. FACTA. ET. SCRIPTURIS. AUTENTICIS. PLENIUS. CONTINETUR. IN. HOC. EXCELLENTISSIMUM. SEPULCRUM. PER. VENERABILEM. PATREM. D.UM. IACOBUM. DEI. GRATIIS. EPISCOPUM. CASTELLANUM. CUM. QUIBUSDAM. ALIIS. CONVICINIS. EPISCOPIS. PROCURANTE. CUM. DEI. AUXILIO. BARTHOLOMEO. RAVACHAULO. EIUSDEM. ECCLE. PLEBANUS. SINE. ALIQUA. ECCL.IE. PECUNIA. PROPTER. QUOD. SUPPLICAT. IDEM. PLEBANUS. HUIUS. ECCLE. CAPITULO. PER. UNIVERSO. CONVICINIO. UT. PER. XP.I. MISERICORDIAM. IN. SUIS. SACRIFICIIS. ET. ORATIONIBUS. SEMPER. SIT. IN. EORUM. MEMORIA.

(Q)UISLIBET. QUILIBET. LIBENT. HEC. P.CIOSA. CORPORA. Q.A EX. IN. XL. DIES. DIEBUS. SINGUL. RELAXANT. D.I. NI. TASP.NIA. AD°. PAT. D. AEX.ANIA. D. ORDI.ARII. LICENTIA.

CELAVIT. MARCUS. OPUS. HOC. INSIGNE. ROMANUS.

LAUDIBUS. NON. PARCUS. EST. SUA. DIGNA. MANUS.

(1) Op. cit., p. 414.

retto da pilastri lisci aventi capitellini a foglie d'acanto, di cui una parte a destra è di restauro. Il tutto fu probabilmente restaurato nel XV secolo, come si vede dai pezzi mal connessi, dalla diversa patina del marmo e dall'architrave ad ovoli.

L'iscrizione sopra l'arco ci tramanda la data in cui fu fatta la porta:

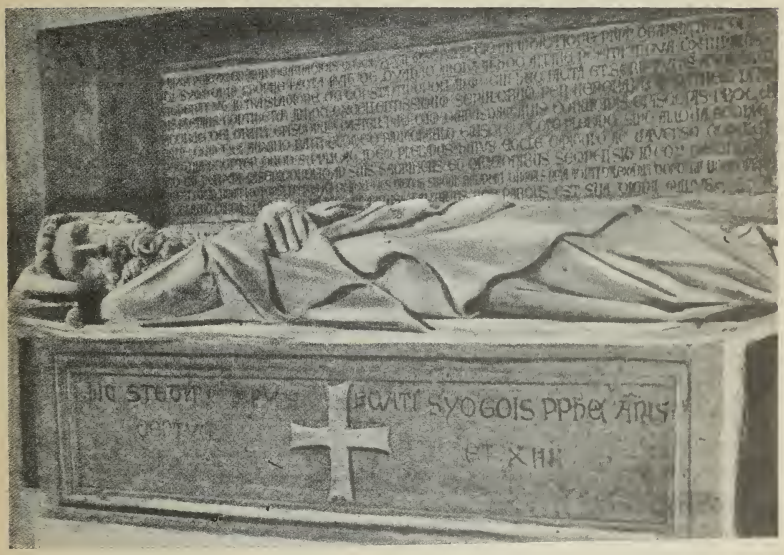

Fig. 28. — Monumento di San Simeone, Profeta. (Chiesa di San Simeone - Venezia)

« HOC OPUS INCHOATUM FUIT TEMPORE GUARDIANATUS FRANCISCI VECCHI ET FRANCISCI ROSANA PRIORUM SUB ANNO DOMINI MCCCXLVIII INDICTIONE SEC. DA MENSIS SEPT. ».

Questa porta era l'ingresso principale dell'antico Ospedale ed è testimonio del principio di questa fabbrica (1).

---

(1) FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese ed altri edifizi di Roma*, VIII, p. 132.

***

Nel pianerottolo della scala interna dell'Ospedale si trova, addossato al muro, un altorilievo rappresentante l'*Arcangelo Michele*, armato come un guerriero romano (fig. 29), colla lancia nella destra, il globo nella sinistra, in atto di schiacciare un drago. Ha il capo coronato come un re, che tre grossi riccioli sollevati e geometrici gli circondano, il resto dei capelli è ondulato. Il pesante nimbo poggia sulle spalle. Il collo è proporzionato, come, del resto, tutto l'insieme della persona, se se ne tolga una certa goffaggine del torso e la orribile forma delle gambe che, scartate, massiccie come colonne, calcano il drago cui si aggrappano i due piedi con una curvatura quasi animalesca. Un enorme manto ricade dietro tutta la persona, come un ventaglio di carta, formando però alcuni svolazzi gotici, e le due gigantesche ali giungono fino a mezza gamba dell'angelo. Le penne inferiori sono tutte parallele ed hanno i tratteggi soliti delle ali trecentesche, così le superiori, che però sono sovrapposte a scaglie ed hanno nel mezzo una grossa venatura triangolare.

Il drago avvolge la coda serpentina intorno alla gamba destra dell'Arcangelo, e volta il mostruoso e grottesco capo aprendo la bocca dentata ed abbassando le lunghe orecchie; è coperto di scaglie e le zampe sembran striscie di legno informi.

Le mani della figura sono tozze e le dita mal modellate. Il viso è completamente inespressivo, dai lunghi occhi a mandorla perpendicolari all'asse del naso, dalle guancie piatte, carnose, mancanti affatto di modellatura.

Fig. 29. — Arcangelo Michele. (Ospedale di San Giovanni).

Il naso è regolare, la bocca carnosa, ben fatta, come ben fatto è pure il collo, sebbene il principio del petto si gonfi eccessivamente. Nel complesso la figura, che avrebbe dovuto esser a tutto tondo, e che il marmoraro non seppe fare che in rilievo, presenta, insieme coi caratteri d'una estrema rozzezza, un certo che di finito e di fine.

Ai piedi dell'Arcangelo, sotto il drago, è la scritta in caratteri gotici:

« HOC OP. FIERI. FEC. FRANCISCUS. VECHI (?). NOT. DEP.IONE. PP. A.IA. SUA. ».

Questo rilievo, come attesta una epigrafe moderna del 1886 posta sullo zoccolo, fu dissotterrato nell'ospedale stesso, e precisamente nell'orto attiguo, l'anno 1876, e posta a ricordo dell'antico ospedale, che, da principio, era consacrato a San Michele Arcangelo.

Secondo il Forcella, invece, che ne riporta l'iscrizione, apparteneva alla primitiva chiesa di San Michele.

Nello stesso ospedale abbiamo esaminata la porta in cui i due visi dei Cristi laterali presentan strettissime attinenze con quello del San Michele, perchè si ritrovano ivi gli stessi occhi e le stesse guancie. Nella porta i riccioli fatti a punta di trapano nell'agnello han riscontro coi capelli dell'angelo. La iscrizione comincia nello stesso modo che quella della porta, nella stessa formola non comune in Roma; inoltre il nome del guardiano Francesco Vecchi è lo stesso nelle due opere, quindi si può argomentare che esse furon fatte dallo stesso artefice nello stesso anno 1348.

Sappiamo dell'esistenza di un marmorario chiamato *Nutio Stati,* nominato in un codice vaticano (7921), sotto l'anno 1348, ma ciò non getta alcuna luce sui nostri due lavori.

PAULUS DE SENIS.

Nelle Grotte Vaticane, e precisamente nel sacello di Santa Maria della Febbre, esiste una mezza figura marmorea addossata al muro e poggiata su di uno zoccolo. Essa rappresenta un papa in atto di benedire colla destra e con due enormi chiavi nella sinistra. A poca distanza dalla figura, una iscrizione (1), trovata nel luogo dove questa era dapprima posta, cioè presso l'altare dei Morti nell'antica Basilica di San Pietro, ricorda il *papa Benedetto XII* ed un restauro dei tetti della Basilica stessa. La scritta porta il nome di *Paolo da Siena,* autore di essa per certo e più probabilmente della statua marmorea, cui l'iscrizione era apposta, che dei restauri, come si potrebbe pensare, cosa del resto tramandataci dai varii descrittori delle Grotte Vaticane e di San Pietro (2), e da un documento inedito dell'Archivio segreto Vaticano che rammenta il pagamento fatto per una parte del lavoro (3).

---

(1) « BENEDICTUS. PAPA. XII. THOLOSANUS. FECIT. FIERI. DE. NOVO « TECTA. HUIUS. BASILICAE. SUB. ANNO. DOMINI. MCCCXLI. - MAGISTER. « PAULUS. DE. SENIS. ME. FECIT. ».

(2) DIONISIO, *Sacrarum Vaticanae Basilicae, Criptarum Monumenta,* p. 16. — DUFRESNE, Op. cit., p. 13. — GRIMALDI, *Instrumenta autentica translationum Sanctorum Corporum et sacrarum reliquiarum e veteri in novum templum Sancti Petri* (Ms. Biblioteca Vaticana; Cod. Barb. Pal. 2733). — CIACCONIO, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium* (1677), T. II. — MIGNANTI, *Istoria della Sacrosanta Basilica Vaticana,* p. 350.

(3) (Archivio segreto Vaticano) 1341 « — MAGRO PAULO PRO « PARTE LABORERII PER EUM FACTO IN SIMULACRO BENEDICTI « PP. XII. ».

Il pontefice (fig. 30) è vestito degli abiti pontificali, ornati da grosse fascie auree assai finemente lavorate e porta la tiara a due regni di forma conica da cui scendono le due infule frangiate, che, cadendo dai lati del viso, dànno alla figura un certo carattere egiziano.

Il viso è gonfio, le guancie grasse, la fronte è piatta, le sopracciglia formate dalla tagliatura dello spigolo frontale, le tempie anch'esse quasi ad angolo, gli occhi ebeti, il naso corto, grosso e rientrante nel viso, tale da formare un profilo addirittura mostruoso. Le orecchie sono piatte e senza lobi, la bocca è ad angolo ottuso, il mento doppio, il collo più che deforme, perchè si incassa tanto nelle grosse e tonde spalle da confondersi quasi con esse. Benedetto XII, al secolo Pietro De Luna, rimase sempre lontano da Roma e morì di veleno propinatogli dal cardinal Pisano nel 1341. Fu sepolto nel suo castello in Arragona (1) ed in Notre Dame des Dômes ad Avignone si vede ancora il suo sepolcro (2). In questa città eresse il palazzo dei papi (3) ed a Roma fece restaurare i tetti cadenti di San Pietro, come risulta dalla epigrafe di cui sopra. Il Grimaldi descrive questa statua marmorea in atto di benedire colla destra e sostenuta da due leoni, con l'ornamentazione della statua fatta a modo di tabernacolo (4). Questo afferma nell'anno 1605 in cui la statua poteva aver subìto già qualche trasformazione. Per il Torrigio invece esisteva un'altra statua di questo papa, ma sedente, nell'antica Basilica, posta sulla cattedra, ora occupata da San Pietro, esistente nello stesso sacello. I leoni

---

(1) Ciacconio, Op. cit.
(2) Dufresne, Op. cit., p. 13.
(3) Ibid.
(4) Grimaldi, Op. cit., p. 12.

Fig. 30. — Busto di Benedetto XII. (Grotte Vaticane).

che ne fiancheggiano il basamento sono da lui attribuiti al sepolcro di Urbano VI, non si sa però con quale fondamento. Ad ogni modo è probabile che quegli avanzi cosmateschi appartenessero alla statua benedicente ed in piedi quale doveva essere quella conservataci frammentaria. Il Ciampini (1) ha un disegno in cui vedesi applicato al muro di una navata, giusto al di sopra del tetto dell'altare dei Morti, il simulacro di Benedetto, quale oggi si trova, e non intero, posto in un tabernacoletto cosmatesco con cuspidette, sorretto da una mensola. Ivi presso, secondo il Ciampini, si trovava l'iscrizione. Il papa, morto nel maggio 1341, ebbe nello stesso anno il simulacro eretto in Roma da Paolo da Siena, che, stando il papa ad Avignone, dovette lavorar di memoria e forse cercò di imitare in qualche modo il sacello di Bonifacio VIII, eretto da Arnolfo, come si può vedere dai frammenti cosmateschi (N. 16 delle Cripte) attribuiti al tabernacolo che copriva questa statua. E i leoni di cui parla il Grimaldi? E più verosimile che facesser parte di questo monumento che di quello di Urbano VI, di tempo posteriore e di stile affatto diverso, e ci sembra che si debba prestar fede piuttosto al notaio Grimaldi che al Torrigio. Il disegno del Ciampini rappresenta il simulacro come fu trovato prima della distruzione della vecchia Basilica, ma non nella forma sua primitiva. Lo scultore Paulus de Senis doveva piuttosto essere un inesperto tagliapietra e forse, pur essendo senese, volle imitare i monumenti già esistenti in Roma, non sapendo far di testa sua, sebbene il Mignanti lo chiami famoso artista di quei tempi (2).

---

(1) Ciampini, *De Sacris aedificiis a Constantino Magno exstructa*, p. 65.

(2) Mignanti, Op. cit., p. 350.

Potrebbe darsi anche che il tabernacolo cosmatesco fosse eretto da qualche altro marmorario romano ignoto a noi, che tentò far risplendere nella grande oscurità del tempo suo in Roma un ultimo sorriso dell'arte dei Cosmati.

PIERRE POISSON - NICOLA ANGELETTO BALLO COLONNA - NUTIO STATI.

In questo periodo si sa esser venuto in Roma un architetto francese, mandato per i restauri da Benedetto XII stesso, cioè *Pierre Poisson* (1), ed aver lavorato in San Pietro con Paolo da Siena anche *Nicola Angeletto* e *Ballo di Colonna*, abilissimo falegname (2).

Un Paolo di Maestro Giovanni si conosce a Firenze per un Madonnone con un bimbo e due santi, eseguito per la porta Romana della città nel 1338 (ora al Museo Nazionale). Ma l'arte grossolana di quella scultura è già molto progredita, se si confronti con quella del marmorario che scolpì Benedetto XII, ed è poco verosimile che ambedue siano la stessa persona. D'altra parte un documento inedito (3) ci mostra nel 1340 Paolo di Giovanni Salvati marmorario che, tornato da Firenze, acquista una casa nella regione Trevi, il che potrebbe spingerci ad identificare i due Paoli in uno solo, se non si pensasse che Paolo di Giovanni avrebbe dovuto firmarsi cittadino non di Siena, ma di Roma, o tutto al più di Firenze.

---

(1) Dufresne, Op. cit., p. 13.
(2) Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, p. 128.
(3) Fu trovato dal Giordani nell'Archivio del *Sancta Sanctorum*.

Confrontando le due opere di cui sopra, non si può neppure pensare che questa di Roma sia appena sbozzata e non finita, perchè l'abbigliamento del papa è finissimamente lavorato e perchè il modo di tagliar il capo nel marmo, anche nelle linee generali, è completamente diverso.

Importantissimo nella storia della scultura di questo periodo è il monumento sepolcrale del *Cardinal Matteo Orsini* nella chiesa della Minerva, quale unica scultura rimasta ancora non troppo deteriorata, testimonio della esistenza di maestri marmorari in Roma, poco prima della seconda metà del secolo XIV. Appartiene infatti ad un tempo prossimo al 1340, anno cioè della morte del cardinale. Esso si vede presentemente nel corridoio o cappella a destra dell'altar maggiore.

Il complesso di quest'opera presenta caratteri assai disparati. Il basamento, avente reminiscenze pisane ed insieme ornato alla cosmatesca, è molto più largo del resto del monumento. Se si presta fede al Moroni che riferisce che le ceneri del cardinal Matteo Orsini furon, dopo la prima tumulazione, riunite in uno stesso sepolcro con quelle del cardinale Latino Orsini e portate in sacrestia, si può ammettere che questo basamento, ricordante appunto tale unione, nella epigrafe, appartenga ad un periodo posteriore a quello della statua. I drappeggi del letto sono evidentemente dovuti ad un restauratore facile, elegante, che trattò le pieghe mantenendo il disegno cosmatesco, ma a modo suo, facendo sì che il panneggio scendesse pure a due sporgenze di pietra appartenenti alla parte più antica del monumento (1).

---

(1) Fu sepolto nella cappella di Santa Caterina nella chiesa stessa, cappella eretta da questo cardinale, secondo il Moroni ed

Infatti il defunto, trattato fortemente, fa pensare ad un maestro che, imitatore di Giovanni di Cosma, pur risente di un'arte più realistica. Il viso è talmente espressivo, e forte, e le tempie angolose, da meravigliare e da far perfino dubitare che il defunto appartenga anch'esso ad un'epoca posteriore; senonchè ciò è inverosimile, dato che il cardinale morì nel 1340 e che posa su un letto di fattura assai diversa, dai drappeggi fatti posteriormente e di forma che si riscontra comunemente negli altri monumenti della fine del secolo XIV. Inoltre il defunto dovette essere stato scolpito, com'era l'uso, quando il cardinale fu trasportato da Avignone e sepolto nella chiesa della Minerva (1).

Cosicchè forse soltanto la parte iconica del monumento ci è testimonio dell'arte di questo miserabile periodo in Roma (2).

---

il Ciacconio, ma certo non dedicata a Santa Caterina da Siena, che nacque nel 1347, quando il cardinale era già morto da sette anni.

(1) Nel 1630, dalla sagrestia il monumento fu portato in chiesa e quindi restaurato perchè potesse figurare ancora nel nicchione moderno.

(2) L'iscrizione posta ai piedi del basamento è: « VEN. MEM. FF. « LATINI. ET. MATHAEI. URSINORUM. ORD. PRAED. S. R. E. CARDI- « NALIUM ». Iscrizione chiaramente posteriore al trecento.

CAPITOLO VII.

La seconda metà del secolo XIV

GIOVANNI DI STEFANO.

La cappella di Santa Caterina, ora distrutta, un tempo esistente nella chiesa della Minerva, doveva essere di stile cosmatesco, come attesta la fascia musiva del basamento del sepolcro Orsini, fascia che fa pensare ad un timpano con arco trilobo o a molti lobi che coprisse il monumento, specie quando si osservi un avanzo rimasto nella chiesa, posto ora all'entrata della cappella del Crocifisso e che, pur non appartenendo alla cappella di Santa Caterina, poichè gli stemmi non sono degli Orsini, pure dimostra che l'arte dei Cosmati continuò ad essere imitata anche in questo periodo di grande miseria artistica.

Del periodo che trascorse fra il 1348 e il 1370 non si ha alcun monumento atto a portare un po' di luce sulla scultura romana. Nessuno era in grado di creare alcuna opera d'arte degna di adornare le chiese (1),

(1) Un certo maestro Lorenzo Andreozzi nel 1348 cominciò i lavori per la grande scalinata dell'Aracoeli. Rimane l'epigrafe:

poichè, dopo il secondo incendio che distrusse il Laterano nel 1360, il papa Urbano V credette ben fare chiamando a restaurar la chiesa un artista senese, Giovanni di Stefano, non certamente atto a creare una scuola di maestri innovatori e forti. Di quell'epoca oggi rimane soltanto il tabernacolo sopra l'altar maggiore (fig. 31), ordinato dalla famiglia Colonna, come dimostrano gli stemmi, e che fu poi compiuto e caricato d'oro e di ornamenti dal papa Gregorio XI (1).

Rimane ancora la lettera scritta da Urbano V alla Signoria di Firenze e datata da Roma nel 1369 (2), in cui il papa prega sian fatte agevolazioni a Giovanni di Stefano; lettera che accresce lustro al nome dell'artista, giacchè di lui si conosce assai poco. Nel 1366 scolpì i capitelli e le colonne per la cappella dell'ospedale di Siena, nel 1369 lavorò al Laterano e fu nel 1375 nominato capomastro dell'opera di Orvieto (3).

Nel 1388 da Orvieto stesso scrive di meravigliarsi che alcuno si sia lamentato di lui al papa (4).

*
* *

Non è difficile ricostruire, almeno approssimativamente, la forma primitiva del ciborio come Giovanni

---

« Magister Laurentius Symeoni Andreotii Andreae Karoli Fa-
« bricator de Roma de Regione Collumpne fundavit, prosecutus
« est et consumavit ut principalis magister hoc opus scalarum.
« Inceptum anno Domini MCCCXLVIII die XXV octobris ».

(1) ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, p. 264.

(2) GAYE, *Carteggio inedito di artisti*, I, p. 74.

(3) DELLA VALLE, *Storia del Duomo d'Orvieto*, p. 286.

(4) MILANESI (*Archivio delle riformagioni di Firenze*) pubblica una lettera autografa di Giovanni di Stefano, p. 276.

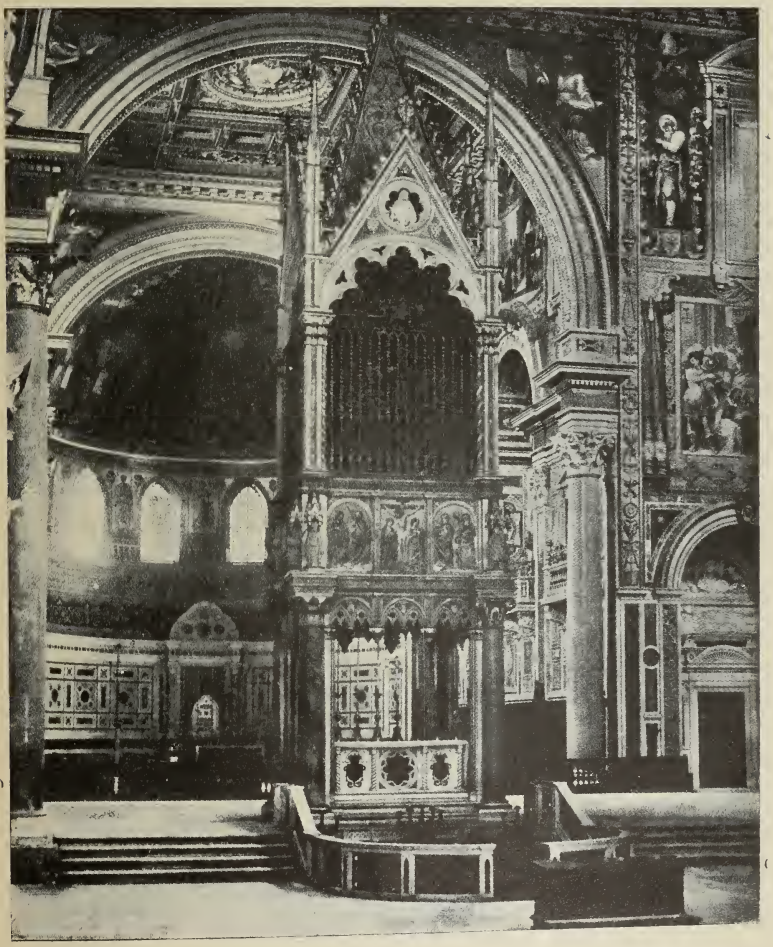

Fig. 31. — Ciborio di San Giovanni in Laterano.

di Stefano lo ideò e creò, perchè rimangon di esso due riproduzioni, una in un affresco di San Martino ai Monti, l'altro in una stampa di Baptista Panzera (1) del 1508, in cui il ciborio è riprodotto di forma simile a quella dell'odierno, ma assai più semplice, quindi, ammesso che anche prima del 1508 fosse già stato restaurato, poichè i restauri del Laterano furono moltissimi, pure il disegno d'insieme doveva essere più simile al primitivo.

Il ciborio aveva la forma allungata, il timpano alto, il tiburio grande e lungo, le cuspidi laterali molto più basse delle presenti, così anche l'arco era a molti lobi e non composto di cinque archetti trilobi. Il balcone nella incisione appare molto meno alto, e nell'insieme il ciborio mantiene un poco più la tradizione arnolfiana e cosmatesca. Tutto il resto fu caricato, dorato e guastato posteriormente, ed è tale da esser giudicato, forse a torto, il più orribile monumento dell'arte gotica in Roma (2). Si vedon dietro le grate del balcone, fatte come quelle delle prigioni, i busti dei Santi Pietro e Paolo.

Ma ciò che veramente è rimasto dell'opera dello scultore senese sono le otto statuine poste ad ogni angolo, sotto la vôlta di due cuspidette tozze e pesanti, rappresentanti i quattro evangelisti coi libri, la Vergine, San Giovanni Battista, San Paolo ed un altro santo (3). Queste sculture non possiedono certo l'eleganza cui già era salita la scuola fiorentina. I tabernacolini sono pesanti, i drappeggi non si piegano seguendo i gesti delle figure, ma, non ostante questi difetti, si avrebbe

---

(1) Pubblicata da Rohault de Fleury, Op. cit., tav.

(2) Courajod, *Leçons*, vol. II, p. 91.

(3) Fleury, Op. cit., p. 352.

torto di togliere ogni valore ad un'opera che il D'Agincourt dice uno dei modelli più interessanti dell'arte del XIV secolo. Certo, in queste figurette è possibile farsi un'idea abbastanza esatta dell'arte del senese, poichè in tutte si ripetono i medesimi caratteri, cioè i visi tondi, i nasini corti e puntuti, le spalle strettissime e cadenti, le pieghe accartocciate, oppure piatte e sovrapposte, come scaglie; caratteri questi che non si riscontran più in nessuna delle sculture esistenti in Roma, che appartengono a questo periodo o anche di poco posteriori.

È importantissimo questo monumento, quale unica opera d'un artefice sopravissuta ai secoli, e, in certo modo, segnante il punto di partenza verso una nuova epoca di transizione, in cui già comincia ad apparire maggior studio di verità, ed in cui l'arte, perdutasi o allontanatasi quasi da Roma, ricompare poco a poco. I frammenti cosmateschi della chiesa di San Giovanni in Laterano, che si vorrebbe avessero appartenuto al ciborio di Giovanni di Stefano (1), non hanno niente che fare con esso e neppure col preesistente antichissimo, cioè il *Sancta Sanctorum* contenente le teste (2) dei Santi Pietro e Paolo, con cui quei rilievi non avrebbero avuta alcuna relazione iconografica. Non possono aver adornato il ciborio di Giovanni di Stefano, anzitutto perchè discordano collo stile senese del monumento, e in secondo luogo perchè di misura inferiore a quella delle pitture ora esistenti, al cui posto il rilievo e i due archetti binati si vorrebbe fossero

(1) VENTURI, Op. cit., p. 132.

(2) VILLANI, Op. cit. « ... Tutta la nave della chiesa e tutte le altri parti di quella e tutte le cappelle, con quella del *Sancta Sanctorum*, furono arse, che nulla vi restò fuori che le mura ».

stati. Nonostante il severo giudizio del Courajod, questo ciborio fu giudicato il tipo più completo dei cibori a due piani, il cui uso sembra risalire all'epoca Carolingia (1).

GIOVANNI DI BARTOLO
GIOVANNI DI MARCO.

È giusto che si faccia parola anche di due opere importantissime nel tempo in cui furon create, sebbene ora non ne rimanga che il ricordo; dei reliquiarii, cioè, che furono i più celebri fra tutti, sia per la forma non comune, sia per la ricchezza in essi profusa, che si conservavano nel tabernacolo innalzato da Urbano V in San Giovanni in Laterano.

Essi avevan forma di busto e rappresentavano i Santi Pietro e Paolo; eran cesellati in oro, adorni di preziosissime pietre ed avevan costato circa 30.000 fiorini, secondo i calcoli dei contemporanei (2). Vi lavorarono due orafi toscani, *Giovanni di Bartolo* e *Giovanni di Marco argentario*, dal 1368 al 1369; uno solo, però, di essi lasciò il suo nome inciso sull'opera.

Giovanni di Bartolo è conosciuto nella storia dell'arte, perchè a lui si debbono la statua, lo scrigno e la bara di Sant'Agata a Catania (3). Nel 1799 la grande opera di Roma fu distrutta, sicchè oggi possiamo sol-

---

(1) Fleury, Op. cit., p. 36.

(2) Venturi, Op. cit., vol. iv, p. 923.

(3) Carmelo Sciuto-Patti, « Le antiche oreficerie del duomo di Catania; la statua, lo scrigno e la bara di Sant'Agata » in *Archivio storico siciliano*, anno xvii. Palermo, 1893.

tanto leggerne la descrizione e cercare di immaginarcela sulle antiche stampe e sui disegni, specie su due dipinti, tuttora esistenti in una cappella di San Giovanni, cui il D'Agincourt ricorse per la sua riproduzione, pur avendo, egli dice (1), l'avvertenza di confrontarli meglio che potè coi due busti.

San Paolo è rappresentato con paludamenti papali, nimbo stellato, capelli ondulati e lunghi, come anche la barba, spartita e fluente. Veste un manto arabescato a foglie, ornato d'una striscia con perle. La tunica è manicata ed ornata al collo, sulle spalle ed ai polsi sempre dallo stesso motivo di foglie. Sul petto è posato un grosso giglio gemmato, sotto cui, in un tondo, è scritto: *Cedit apostolicus princeps tibi Paule vocaris viam dextere natus vas tub? clara Deo.*

Nella destra il santo tiene la spada, nella sinistra il libro, e l'indice e il mignolo sono inanellati. Lo zoccolo su cui posa la statua porta una scritta in caratteri gotici: « D.NUS. URBANXS PP. V. FECIT. FIERI. A. D.NI. « MCCCLXIX. ».

Il basamento, su cui posa il tutto, è cesellato, e lo stemma del papa vi si alterna con scene della vita del santo: la lapidazione di Santo Stefano, e Paolo che custodisce i vestiti; San Paolo a Tarso; la decapitazione; San Pietro e San Paolo dietro una grata del carcere.

Sotto i rilievi, un'altra iscrizione alludente al dono di Carlo V: «. A D.NI. MCCCLXIX CAROLUS DEI GRATIA « REX FRANCORUM DONAVIT LILIUM ».

San Pietro porta in capo un triregno conico, da cui scendono le due solite striscie gemmate e frangiate. Abiti pontificali, tempestati di gemme, lo coprono, e sul petto è il giglio prezioso, sotto cui, nel tondo, è la

(1) D'Agincourt, *Storia dell'arte*, vol. III, p. 251. Prato, 1826.

scritta: « ERIGAT. UT. PROPRIAM. SEDEM. TU. PETRA. REP. « TBI. HUC. VATICANA. PASTOR. A. BARC. PETRE. ».

La mano destra di San Pietro è alzata, in atto di benedire, ma volta colla palma in dentro, coperta dal guanto e portante l'anello. La sinistra tiene le chiavi. Sul primo degli zoccoli è scritto: « D.NUS. URBANUS. « PP. V. FECIT. FIERI. A. D.NI. MCCCLXIX. ».

Sul basamento gli stemmi papali si alternano colle scene della vita del santo: Pietro salvato da Cristo sulle onde, la caduta di Simon Mago, la crocifissione di San Pietro, poi due figure barbate che si abbracciano. Al di sotto, la stessa scritta alludente al dono del giglio.

Non possiamo far altro che aggiungere le poche parole che il D'Agincourt dedica ai due reliquiarii, che egli attesta di aver visti, senza poter azzardare una qualunque opinione in proposito. Egli dice: « Tutto è di una esattezza e di un finimento estremo, tanto nella esecuzione dei busti stessi, dei loro panneggiamenti e dei loro attributi, quanto in quella degli ornati e dei bassorilievi storici che ornano gli zoccoli ».

Possiamo facilmente argomentare dal fatto che quest'opera fu creata da artefici toscani (1), che nessun orafo, nè scultore si trovava allora in Roma degno d'esser adoperato a tanto.

NANNE MAGISTRI IANNECTI.

Di questo periodo rimangono ancora alcuni frammenti che testimoniano dell'esistenza di monumenti sepolcrali. Del 1363 è un'iscrizione un tempo esistente

(1) La segnatura è: « HOC OPUS FECIT IOHANNES BARTOLI DE SENIS AURIFABER ». (VENTURI, Op. cit., vol. IV, p. 923).

nel chiostro lateranense, ricordata dal Galletti (1), ora probabilmente distrutta, poichè non si trova più nel chiostro.

Così nell'andito della chiesa di San Giovanni in Laterano una targa marmorea applicata al muro ricorda l'erezione d'una colonna per parte di Colasanto Boccabella, e nella targa è scolpito uno stemma con un leone ed un cervo incrociati (2). Una epigrafe moderna aggiunge che la targa apparteneva al monumento della famiglia Boccabella « ob novam aedificationem amota » nel 1667.

A San Salvatore in Corte esisteva (3) una tomba del 1392, appartenente ad Antonio di Giovanni Bonanni, in cui, oltre la figura del defunto armato, era anche una immagine del Salvatore, il tutto scolpito a rilievo sulla cassa mortuaria.

Fra i nomi di marmorari isolati, per dir così, di cui non si conosce la genealogia, nè la cronologia, è un *Nanne magistri Iannecti marmoraro de Aretio et nunc de Urbe regione S. Eustachii*, nominato dal Nerini sotto l'anno 1377 (4).

Altra immagine del *Salvatore* fra due angeli, con candeliere in mano, si trova su di una colonna o pilastro di una casa in piazza San Giovanni in Laterano, presso i ruderi d'un antico acquedotto, con una lunga

---

(1) Galletti, *Iscrizioni Romane*, III, XVII.

« Hoc opus fecit fieri margarita de rogeriis pro aia ioh.is mar-
« gani dici capocie viri sui q. obiit anno d.ni ccclxiiimense iidie
« xxiii ».

(2) « In noie d.ni am anno d.ni MCCCLXV dello mese deoto
« pro quessta colonna fece fare Cola sco p. lanima de liello
« bocchabella suo patre ».

(3) Gualdi, *Cod. Vat.*, 8253 Pii, fol. 468.

(4) Nerini, Op. cit., p. 544.

epigrafe del 1397 (1) ricordante la compera o d'un terreno o d'un casamento per l'ospedale.

Queste immagini del Salvatore si trovano ripetute spesso in placchette marmoree, ora, come nel trecento, applicate sulle porte o nelle vicinanze di queste, per la via di San Giovanni e per tutte le adiacenze, e servivano, come dicon le brevi iscrizioni, a segnare i numeri varii dei casamenti dell'ospedale. Alcune di esse sono appena graffite, altre sono posteriori al trecento, e la più importante è quella che abbiamo nominata. Tutte, poi, non differiscono molto, per lo stile, dalle sculture della porta principale.

---

(1) « ISTUD VENERABILE EMPTUM FUIT SUB A D.NI MCCCLXXXXVII « PONTIF D.NE BON FACII P.P NONI IND V TRE GUARDIANAT' NOBI- « LIUM VIROR' BARTH' DE TOSTIS LAURENTII PEZOCARNE DE . DONO « SO T.PRE ... SOCIETATIS SALVATORS ».

CAPITOLO VIII.

Magister Salvatellus.

Nell'ultimo ventennio del XIV secolo, Roma si ripopola e, col ritorno della Corte papale, si riempie nuovamente di prelati e di cavalieri, cosicchè la necessità di erigere alla loro morte monumenti sepolcrali di una certa importanza servì a far sorgere, come per incanto, anche gli artisti che sembrava si fossero addormentati o fosser fuggiti, come dimostra la presenza in Venezia dello scultore romano Marco, oppure che non avevan quasi avuta occasione di mostrare la loro valentia.

Risorse allora in Roma un'arte che non era più la tradizionale arte cosmatesca, ma che risentiva abbastanza fortemente dell'influsso pisano, e che cominciava a sciogliersi, sebbene quasi insensibilmente, dai legami dell'antico convenzionalismo. « Essa prendeva una via — come dice il Burckhardt — che dava le migliori speranze per l'avvenire » (1). Qualche originalità spuntava, qualche motivo nuovo, specie nell'ornamenta-

(1) BURCKHARDT, *Der Cicerone*, vol. II, p. 397.

zione; così che anche la forma stessa dei monumenti funerari abbandonava completamente le reminiscenze nordico-toscane per avvicinarsi all'arte pisana.

***

Urbano VI, eletto papa nel 1378, la cui elezione fu tumultuosa e fece nascere il grande scisma, morto poi nel 1389, fu sepolto nell'antica Basilica Vaticana, e il Grimaldi (1), sotto l'anno 1588, racconta come alcuni muratori della grande cupola, « Coementarii maximi tholi », volendo adoperare l'arca che aveva servito di sepolcro ad Urbano VI per mettervi dell'acqua per la fabbrica, la portarono presso ad una fossa piena di calce, e quivi, in presenza del Grimaldi stesso, la vuotarono della terra che la riempiva e trovarono le ossa dello stesso pontefice, più un anello, che fu dato all'architetto Giacomo della Porta. Aggiunge il notaro che le ossa furono, insieme coll'arca marmorea, sepolte sotto gli organi dell'antica basilica, e che l'arca stette a cielo aperto, per molti anni, sotto la grande cupola. Più tardi, nell'anno 1606, il Grimaldi torna a raccontare che fu aperta l'arca marmorea (che prima non avea coperchio, giacchè era piena di terra, e che quindi doveva esser stata coperta dopo la prima invenzione), e le ossa con l'arca stessa furono poste « sub fornice novi pavimenti », cioè nelle Grotte Vaticane, il 12 settembre 1606 (n. 174, fig. 32).

Ivi si vede ancora l'arca suddetta, posta, senza basamento, in terra, portante una iscrizione laterale:

« URBANUS PAPA VI ».

---

(1) Grimaldi, Op. cit., p. 180.

Fig. 32. — Monumento a Urbano VI. (Grotte Vaticane.)

Presso questa un angelo porta-ceri, assai impalato, dalle ali aperte e dure, a grosse penne, è appena visibile per il poco rilievo. Dai lati della parte anteriore due grossi scudi con lo stemma ed il triregno, inquadrati da cornice ottagonale, scanalata. Nel centro, sotto due archetti, il papa, in ginocchio, riceve le chiavi da San Pietro, il quale ha una curiosa testa tondeggiante e porta la tonsura secondo l'uso del trecento, che gli forma quasi una calotta sulla fronte, ha il collo, piccolo e stretto all'attaccatura, le pieghe anch'esse angolari, sovrapposte nella lunga manica, divergenti ed incavate sulla gamba. Le chiavi sono immense. Il papa ha i lineamenti piuttosto grossolani e le pieghe del panneggio fitte, angolari o tondeggianti, nell'insieme non troppo dure.

Però questo rilievo, quanto a caratteri stilistici, non mostra alcuna relazione colla immagine del defunto soprastante. Infatti la figura che giace sul sarcofago ha la fronte quadrata, solcata di rughe parallele, e l'angolo delle tempie è fortissimo; le orecchie però sono a cartoccio, le pupille gonfie, tonde come uova, la bocca incassata nel viso, e le labbra sporgenti, il mento puntuto, le guancie tutte d'un pezzo, senza modellatura. Non ha collo, per quanto il capo rientra fra le spalle quadrate ed un panno a pieghe gli esce dalla scollatura. Tutto è schiacciato e schematico, una testina coronata, dai capelli lunghi ed ondulati, sporge nell'angolo sinistro superiore del cuscino e fa pensare ad una servile imitazione dei sarcofagi romani. I lineamenti del papa sono spaventosi, e le orecchie accartocciate e sporgenti; la tiara pontificale aguzza, con una sola corona, ornata a lineette disposte a scacchi; è veramente una tiara originale che colpisce lo sguardo. Tutta la figura del defunto è almeno dieci centimetri più lunga

del sarcofago su cui posa, tanto che i piedi ne escono fuori. Non è difficile quindi comprendere che, per isbaglio o per ignoranza, a questa figura di defunto fu scambiato l'avello (1). Ciò sembra ancor più verosimile quando si rammenti che il monumento rimase molti anni scoperto sotto la grande cupola e quindi pieno di terra, e che poi fu ricoperto da gente che non aveva alcun criterio d'arte. Del resto si sa che nelle Grotte Vaticane molti monumenti furon composti a casaccio, con frammenti diversi. La figura del defunto fa pensare, per la tecnica con cui è condotta e per la imperizia e goffaggine enorme del maestro che la scolpì, alla statua di Benedetto XII, della quale ha parecchi caratteri, sebbene sia ancor peggiore di questa. Senonchè la tiara con una sola corona dimostra che quest'opera è a quella anteriore.

Con molta probabilità doveva figurare sopra il primo monumento (2) che fu innalzato a Niccolò III Orsini

---

(1) Sull'orlo dell'arca è scritto: « HIC IACET URBANUS VI PONT. OPT. MAX. ». Il testo dell'antico epitaffio si trova in un manoscritto degli Archivi Vaticani: *Politic var.*, t. XXXII, p. 474, ed è in versi rimati:

« HAC. ANIMO. MAGNUS. SAPIENS. IUSTUSQUE. MONARCHA.
PARTHENOPEUS ADEST URBANUS SEXTUS IN ARCHA
FERVEBAT. FIDES. LATEBRAS. CONFERRE. MAGISTRIS
O DECUS HIS FRETUS SEMPER POST PRANDIA VICTIS
SCHISMATIBUS MAGNIS ANIMO MAIORE REGEBAT.
OMNE SIMMONIACUM TANTO SUB PATRE TREMEBAT
QUID IUVAT HUNC TERRIS MORTALI TOLLERE LAUDE
PRO MERITIS COELI SPENDET SIBI GLORIA VALDE ».

(2) Anche il DIONISIO (Op. cit., p. 146) accenna al dubbio che un erudito del suo tempo aveva esternato su questo monumento, sebbene egli non sia convinto della cosa.

— Niccolò III ebbe un primo monumento erettogli nella cappella di San Niccolò, da lui fondata in San Pietro, e un secondo, più bello e posteriore, come si legge in un martirologio della Basilica Vaticana (CIACCONIO, II, col. 221).

nel 1280, la cui arca giace nelle cripte, ormai spoglia da ogni ornamento e alla cui misura questo coperchio corrisponde quasi perfettamente.

Del resto, l'arca esistente può appartenere al secondo monumento e non aver nulla che fare col coperchio appartenente al primo.

Viene spontaneo di chiedersi: Quale era dunque la forma primitiva del sepolcro di Urbano VI? Molte sono le descrizioni che ne rimangono, ma nessuna deve corrispondere alla realtà.

Il Grimaldi, dopo aver lasciato comprendere che al tempo suo non vi era più il coperchio, riporta il disegno del monumento quale dovette vederlo dopochè fu ricoperto col coperchio stesso che si conserva presentemente, poichè il disegno, per l'idea generale, sebbene non per i dettagli, corrisponde a quanto vediamo ancora oggidì. Il disegnatore, evidentemente, lavorò di memoria e quindi alterò molte cose, quali la posa del papa e di San Pietro, le tiare laterali, che hanno due regni o uno invece di tre, e mise gli angeli dei lati nel lato anteriore. Il defunto sempre nel disegno, non è troppo lungo per l'arca, non posa su cuscini, nè ha al lato sinistro la testina classica; però la tiara del defunto ha un solo regno, il che dimostra come il disegnatore già avesse notato la patente contraddizione.

Il male si è che il Grimaldi, non contento della poca esattezza sua nel riprodurre tutti i sacelli ed altari d'una nave della chiesa, riproduce il monumento di Urbano VI (nell'antica basilica) in modo tutto nuovo, cioè in forma di edicola, senza traccia d'immagine del papa, od altro. Questo disegno pedestremente viene riportato anche dal Ciampini (1), il quale aggiunge che « splendido

(1) *De sacris aedificiis a Constantino Magno*, ecc., ecc., tav. XV, lett. 4.

sorgeva il sepolcro di Urbano VI in forma di piccola basilica ».

Ma questo non è l'unico disegno tramandatoci, poichè esiste anche quello del Ciacconio (1), che, come al solito, è in gran parte inesatto e oltremodo fantastico, poichè mostra l'arca e il defunto posti su due basamenti nel centro di un nicchione di stile seicentesco, di sua invenzione. L'avello poi ha cambiato anche di forma ed ha i lati obliqui, mezzo che il disegnatore trovò per spiegare la maggior lunghezza del defunto e per dare all'insieme un'apparenza più armoniosa. L'avello posa su due grossi piedi, così anche gli angeli sono posti sul lato anteriore. La contraddizione delle tiare è mantenuta anche qui, e ciò spiega che il Ciacconio lavorò di memoria e di fantasia sui frammenti rimasti.

Fra gli scrittori antichi, il Torrigio, come si è visto, vuole che i due leoni, ora ai piedi della cattedra cosmatesca di San Pietro nelle Grotte, sorreggessero il sarcofago di Urbano VI, con quale fondamento non si sa, poichè son leoni d'arte per nulla progredita, più probabilmente appartenenti alla statua di Benedetto XII, come vuole il Grimaldi stesso.

Il Dufresne (2) vuole che il monumento fosse « sormontato da un arco o timpano sorretto da due colonne, in forma di tabernacolo, presso a poco come i sarcofagi a teglata che si vedono negli antichi cimiteri cristiani », fondandosi per questa ricostruzione sul disegno del Grimaldi, ma interpretandolo a modo suo.

Il Mignanti (3) afferma che l'arca di Urbano fu posta

---

(1) II, col. 633.
(2) Op. cit., p. 95.
(3) Op. cit., p. 140.

nella cappella di Santa Maria della Febbre, e che ad essa appartenevano alcune statue segnate nelle Grotte col N. 16 e 174. Ora il 174 è appunto il numero del sepolcro stesso e del defunto creduto Urbano VI, ed il 16 è quello della cattedra di San Pietro, in cui, fra le colonnine, sono applicate al muro e passan quasi inosservate due figurette marmoree di santi, una delle quali ha caratteri eminentemente quattrocenteschi (1), ed è di un maestro denominato da Lisetta Ciaccio « il Maestro delle Virtù ». Ammesso che l'altra alla sinistra di San Pietro sia del trecento, non per questo è probabile facesse parte del sepolcro di Urbano VI, come risulta dai disegni e dalle descrizioni.

Quale fu la primitiva forma di questo sepolcro? Il Grimaldi lo vide senza coperchio, quindi non potè, per la sua ricostruzione, appoggiarsi su dati certi; ma può darsi che la forma di basilica fosse suggerita dai frammenti stessi, di cui però il notaro non parla, oppure da qualche altro monumento che somigliasse a questo. È inverosimile che, in un tempo in cui non erano più usati tali sepolcri, se ne imitasse la forma anche in un disegno, senza che vi fosse una causa determinata.

Ad ogni modo il coperchio di quest'arca non si trova, fosse esso un tetto con colonnine, ovvero un semplice letto col defunto. Esso fu con molta probabilità distrutto.

L'artefice che scolpì questo monumento appartenne alla famiglia dei Salvati, e fu Salvatello della regione

---

(1) Ciaccio, « La scultura romana nel xv secolo », *Arte*, 1906, fasc. III.

Queste due figurette il Clausse (Op. cit., p. 334) ammette siano frammenti del monumento d'Urbano, escludendo gli altri che forman la cattedra di San Pietro nelle Grotte Vaticane.

di Trevi, nominato per la prima volta dal Giovannoni (1) sotto l'anno 1377. Ultimamente il dott. Giordani ha rinvenuto un documento in cui è commesso a Salvatello nel 1389 il sepolcro di Urbano VI (2).

---

(1) Loc. cit.

(2) 1389. Archivio di Sant'Alessio: « Mag.ro Salvatello de re-« gione Trivi commissum est sepulcrum Urbani VI et ille pro-« mittit... ecc. ».

CAPITOLO IX.

Influsso dell'Arte toscana

Il monumento funerario a sarcofago, dalle forme primitive del medio evo, poggiate su colonnine basse o pilastrini (Mon. di Gregorio IX [m. 1276], Arezzo. — Mon. del cardinale Anchéra [m. 1286], Santa Prassede), s'era man mano sviluppato seguendo gli influssi nordici e formando un insieme ibrido di classico e di gotico, misto a caratteri d'arte locale quali quelli dei monumenti cosmateschi. Ma, mentre Roma decade e torna alla forma più rozza e primitiva di sepolcro, cioè la pietra tombale, il monumento funerario in Toscana, ed anche nelle regioni settentrionali d'Italia, acquista nuove forme, si adorna di motivi naturali, e cerca di assurgere ad un nuovo ideale dell'arte. Basta entrare, infatti, nel Camposanto di Pisa, in Santa Maria Novella a Firenze, o nella cattedrale di Pistoia, e fermarsi innanzi ai monumenti funerari che ivi trovansi, per comprendere la grande diversità di inspirazione che gli artefici pisani o fiorentini ebbero nel creare piccoli archi trilobi, rosoni d'acanto e racemi, arche con rilievi variatissimi, sostenute da grandi ed ornate mensole. Vediamo ivi anche

gruppi di statue e ritratti di persone vive in atto di parlare od insegnare ai propri discepoli, mentre i defunti stecchiti passano al secondo posto o scompaion per dar luogo a figure viventi. Altrettanto si può dire dei monumenti funerari d'arte lombarda e veneta. A Roma, in questo periodo, nulla, anzi peggio che nulla vi è, cioè, come abbiamo visto, pietre tombali di nessuna bellezza e figure spesso di una goffaggine quasi ributtante.

Così anche Giovanni di Stefano, venuto a Roma solo, non ebbe forza bastante a risvegliare o a richiamare a nuova vita gli artefici romani. E soltanto quando la Corte pontificia, già da un certo tempo si era fissata in Roma, una nuova corrente d'arte, e perciò un certo risveglio, giunsero nella città, apportati da artefici che, pur essendo romani, come risulta da alcuni caratteri locali dell'arte loro, dovevano aver vissuto per parecchi anni in Toscana o altrove, ed aver non solo veduto, ma anche studiato le opere dei maestri pisani e dei fiorentini. Qualche cosa di più vibra infatti nella scultura di questo periodo in cui gli artefici locali, non ancora intimiditi dalla venuta dei grandi artisti toscani del principio e della metà del XV secolo, osano manifestare, benchè assai pesantemente, quel po' di genialità acquistata in Toscana. Del resto le misere condizioni della città, preda dell' anarchia e del disagio economico, si ripercotevano talmente nell'arte locale, che questa non potè affatto farsi iniziatrice di novità! (1). La caratteristica di quest'arte romana, sorta e spenta in un ventennio appena, è una uniformità scoraggiante e una mancanza di originalità cui ben di rado si può fare eccezione. Il senso naturalistico appena compare,

(1) Lisetta Ciaccio, Op. cit.

perchè la scuola è bambina, l'ornamentazione è meschina e pesante, e l'imitazione dell'arte toscana non serve che ad accrescere la goffaggine delle sculture ro-

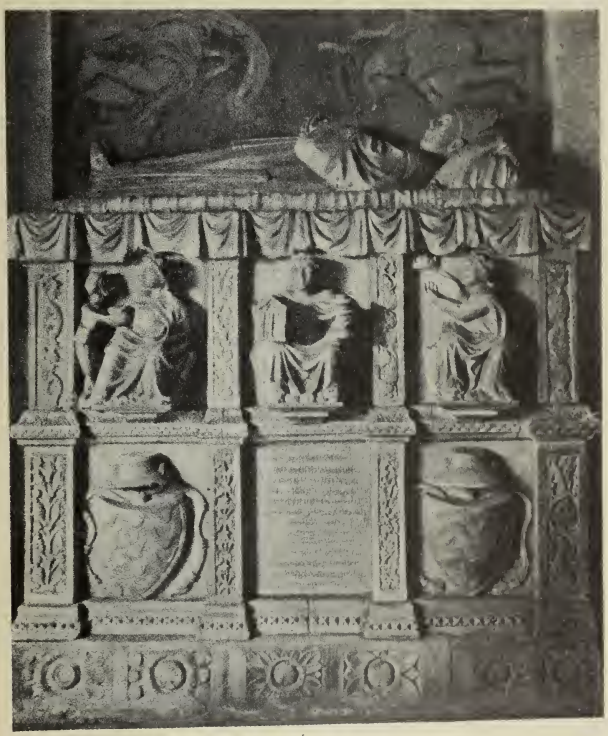

Fig. 33. — Monumento del Cardinale Marino Vulcani.
(Chiesa di Santa Francesca Romana).

mane. La grandiosità tradizionale dell'arte romana, che all'inizio del secolo dominava nelle chiese col mosaico e l'affresco cavalliniano, non scompare del tutto, e, non sapendo trasformarsi in grazia, si cambia in pesantezza, sicchè le opere di questo periodo, volendo esser mo-

numentali, imponenti ed ornate, appaiono massiccie, fredde e di cattivo gusto.

Una notizia che riguarda la chiesa di *San Biagio del Mercato*, ci fa sapere l'esistenza d'un monumento importante, ora distrutto, ed è una lapide colla scritta: « HOC OPUS FECIT FIERI LAURENTIUS SORDANELLI DE « VUCCA BELLIS ANNO MCCCLXXXIII DIE XV » (FORCELLA, Op. cit.). Ma nulla resta se non la memoria.

***

Il monumento che rappresenta il massimo della decadenza a cui giunse la scultura romana nel XIV secolo, e costituisce anche il punto di partenza della rifioritura artistica (1) cui abbiamo accennato, è il sepolcro del *Cardinale Marino Vulcani* (fig. 33), esistente in Santa Francesca Romana, morto, secondo la più semplice e logica interpretazione della data rimastaci nella epigrafe (2), nel 1394, nonostante le varie e cervellotiche

---

(1) L. CIACCIO, « L'ultimo periodo della scultura gotica in Roma » in *Ausonia*, 1907, fasc. I, p. 68.

(2) Il testo dell'epigrafe, pubblicato da L. CIACCIO (Op. cit., p. 69. nota 3), è:

« CARDINIBUS SANTE CARDO — FAMOSUS IN ALMIS
ECCLESIE CUIUS CAMERA — RIUS OMNIA TOTO
GESSIT AMORE VIGILI MA — IOR QUI MENTE GERENDIS
SEMPER ERAT MAGNIS ANI — MO CONSULTUS APERTO
PARTHENOPE NATUS BUL — CANAEX PROLE MARINUS
ASTRA PETENS PULCRO HOC LI — QUIL SUA MEMBRA SEPULCRO
M. SEMEL ET C. TER, NOVIES — X. I. QUATER ADDE ».

attestazioni dei pochi storiografi che a questo monumento accennarono (1).

Il defunto giace sopra un letto poggiato su un basamento a due piani, l'inferiore portante ai lati i due stemmi cardinalizi, e nel centro l'epigrafe; il superiore ornato di sculture iconiche rappresentanti le tre Virtù Teologali, primo ed unico esempio nel trecento romano.

Dividon le figure e gli altri rilievi del piano inferiore otto pilastrini decorati da ramoscelli fioriti, foglie e volute stilizzate, e il basamento inferiore, che doveva esser sostenuto da mensole o colonnine, presenta pure motivi floreali fantastici.

La statua del defunto, dalla veste a pieghe scarse, con maniche che sembran fatte di grossa carta, gonfie e con pieghe non naturali, è rozza oltremodo e di una obesità che la fa sembrare quasi deforme, sebbene il disegno d'insieme e la posa non siano nè troppo artificiosi, nè sproporzionati.

Veramente indegne di figurare in un monumento di Roma sono le figure delle Virtù, dalle forme sgraziate e tozze, dalle mani informi, dagli atteggiamenti e dai panneggi che vorrebbero aver sapore di arte classica e non sono che goffe caricature dell'arte toscana.

Infatti il tagliapietre romano, volendo far qualche cosa di simile alla Speranza scolpita nel Tabernacolo dell'Orcagna a Firenze, pur mantenendo la composizione generale di questa, ha rappresentata la figura fem-

---

(1) È 1403 pel GREGOROVIUS (*Geschichte der Stadt Roms in Mittelalter*. Stuttgart, 1893, IV, p. 680).

È 1412 pel BURGER (*Geschichte des florentinischen Grabmals von ältesten Zeiten bis Michelangelo*. Strassburg, 1904, p. 225).

È 1422 per l'ARMELLINI (*Le Chiese di Roma*. Roma, 1887, p. 432).

minile di prospetto, ma col torso faticosamente volto a sinistra, in modo da ridurre tutto ad un informe intrico di pieghe sotto cui scompaion quasi le membra. Migliore è la Carità, per la posa, ma non per la proporzione (1).

Notevole è invece il tipo iconografico delle Virtù, per cui la Carità distribuisce pani ad un uomo rachitico, in costume da pellegrino, mentre nell'arte del tempo, in Firenze, la stessa Virtù veniva rappresentata con una cornucopia o un cuore ardente, col capo avvolto di fiamme o con un fanciullo poppante (2). La Fede qui ha conservate le caratteristiche sue, ma il calice si è trasformato in un candelabro.

I motivi decorativi vegetali, secondo L. Ciaccio (3), sarebbero informati alla stessa tendenza di render tutte le forme gonfie e tozze, ma a noi sembra che esse sian le parti del monumento appunto più eleganti e meno convenzionali. Spira dai rami serpeggianti di edera e dalle pianticelle di margheritine stilizzate un soffio di naturalismo nuovo in Roma e assai libero dalle solite artificiosità delle decorazioni del tempo. Alcunchè di fresco e delicatamente semplice vuol fiorire il monumento funerario, e questo spirito nuovo, sebbene ancor latente, fa sì che la goffa Speranza abbozzi un sorriso e levi gli occhi con gioia verso la corona che le vien tesa, e che il pellegrino allunghi il collo bramosamente e guardi con desiderio nel viso alla Carità.

---

(1) Il Burger (loc. cit.) vuole che le tre figure sian la Giustizia, la Teologia e una Santa, e dimostra così una perfetta ignoranza della tradizione iconografica e della consuetudine funeraria del trecento.

(2) Cfr. a Firenze: Porta di Andrea Pisano nel Battistero, Campanile, Tabernacolo di Orsammichele, Loggia dei Lanzi.

(3) Op. cit., p. 69.

Il monumento è mutilato, e doveva, da quanto appare oggidì, esser fiancheggiato dai soliti angeli sollevanti le cortine della camera funebre ed esser posto sotto un maggior baldacchino gotico sorgente dal suolo e sorretto da colonne, secondo il tipo dei monumenti trecenteschi di Perugia e di Napoli con cui questo ha in comune il motivo delle figure sulla facciata del sarcofago.

L'autore di quest'opera è ignoto e nessun monumento di Roma ne possiede i caratteri, cosicchè non si può attribuire il goffo tentativo di Santa Francesca Romana a Magister Paulus (1), come alcuno ha fatto (2). Il tagliapietre che scolpì quest'opera fu un romano che, dopo aver vista la Toscana e forse anche Napoli, tornato a Roma colla corte papale o poco dopo, cercò d'imitare ciò che avea veduto.

MAGISTER PETRUS.

Si presenta in una forma non del tutto nuova, ma certo rara nel trecento romano (3), il sepolcro eretto nel 1395 al Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, *Ricciardo Caracciolo*, nella chiesa di Santa Maria del Priorato sull'Aventino, da un *Maestro Pietro*, marmorario (fig. 34).

Infatti, un basamento moderno di muratura sorregge un sarcofago strigillato, ornato di due teste leonine con

---

(1) Cfr. l'ultimo capitolo di questo lavoro.

(2) Diego Angeli, *Le Chiese di Roma*. Roma, 1903, p. 138 e 606.

(3) Cfr. monumento di Luca Savelli in Aracoeli e di Giovanni Alberini alla Minerva.

anello in bocca, e di due rilievi ai lati, fiancheggiato da due piccoli leoni accovacciati, portanti stemmi sul petto. Sopra il sarcofago, il defunto steso sul letto è vestito di un grande manto che lo copre quasi tutto. La testa posa su due cuscini senza ornamenti e pare sprofondarsi in essi tanto che il viso si vede appena. Il cranio è enorme, quasi mostruoso, la fronte sfuggente, altissima, larga e solcata da grosse rughe calligrafiche.

Una gran barba fluente scende a grosse onde dal mento e copre il collo, il cappuccio è calato dietro, la nuca e le braccia incrociate spariscon quasi sotto il lungo, semplicissimo mantello povero di pieghe avente un angolo rialzato, il cui orlo inferiore si accartoccia ancor goticamente. I piedi mostrano il restauro, il letto mostra un drappeggio assai mosso, molto rozzamente scolpito.

L'arca, come si nota a prima vista, è più corta del letto stesso ed è di arte indubbiamente romana. nulla avente essa che fare col resto del monumento. Il cuscino inferiore è restaurato e i due leoni dovevano far parte del primitivo monumento, forse disposti come piedi sorreggenti la cassa, motivo che si riscontra anche nel monumento eretto al vescovo d'Orso nel Duomo di Firenze, ed in altri; oppure sono reminiscenza della lontana arte cosmatesca, e sorreggevan due colonne su cui era posto il sarcofago primitivo, esempio che troviamo nel monumento, posteriore a questo, del cardinale Fonseca, quale ce lo disegnò il Grimaldi (1). È originale però il fatto che essi sorreggon sul petto gli stemmi di casa Caracciolo. Traspare da essi una volontà di motivi nuovi e di movimento; infatti un leone

(1) Op. cit., f. 217.

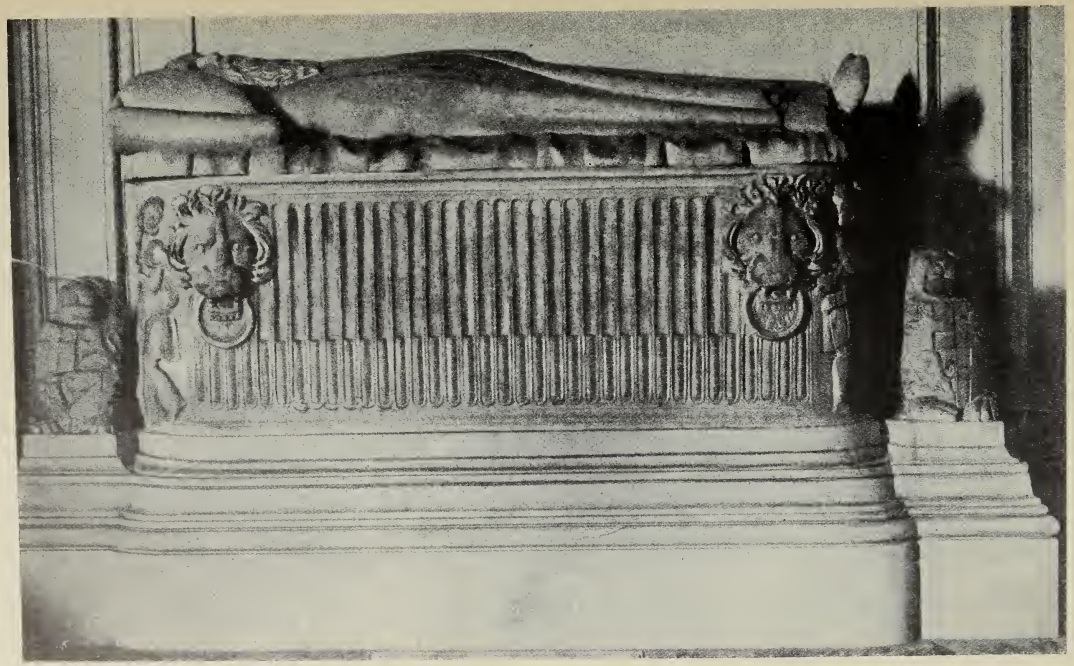

Fig. 34. — Monumento del Gran Maestro Riccardo Caracciolo (Chiesa di Santa Maria del Priorato).

piega una zampa verso l'altra, asimmetricamente. Ma, da tutto il disegno dei due animali, traspare una imperizia tutta primitiva.

Spiega chiaramente come questo monumento sia composto di frammenti disparati il fatto che esso fu trovato giacente nel giardino della villa dei Cavalieri di Gerusalemme nel 1617 da Aldobrandino Aldobrandini, cavaliere anch'esso e Prior Urbis, e da questi trasportato nella chiesa, come risulta dall'iscrizione posta al di sopra del monumento. Sopra al basamento moderno è stata collocata l'epigrafe primitiva in caratteri gotici (1), la quale fino al 1875 era rimasta applicata alla parete sinistra presso l'altar maggiore.

Chi sia questo maestro Pietro marmorario è difficile dire con certezza, poichè non si ritrova in Roma altra opera da esso firmata o avente gli stessi caratteri stilistici. Certo si può pensare, avendo egli lavorato sotto il pontificato di Bonifacio IX, che qualche attinenza coll'arte sua debba avere anche la statua votiva di tale pontefice nel Laterano, di fattura grossolana e di scuola romana. Inoltre il modo di scolpir le vesti quasi senza pieghe, di fare i cuscini gonfi e lisci e il lenzuolo a onde vagamente disegnate e grosse, rammenta il monumento Vulcani; però nel capo del

---

(1) « HOC. EST. SEPULCRUM. REVERENDISSIMI. YN. X.RO. PATRIS. ET. DOMINY. FRATRIS. RICCIARDY. CARACZOLY. DE. NEAPOLY. SACRE. DOMUS. HOSPITALIS. SANCTY. YOH.IS. YEROSOLOMITANI. MAGISTRY. ET. PAUPERUM. X.RY. CUSTODIS. NECNON. MAGISTRY. HOSPITII. DOMINY. NOSTRI. PAPE. BONIFACII. NONY: QUI. OBIIT. ANNO. DOMINY. MCCC. NONAGESIMO. QUINTO. DIE. VERO. XVIII. MENSIS. MAII. PONTIFICATUS. PREDICTY. DOMINY. NOSTRY. BONIFATII. PII. NONY. ANNO. VI. IN. QUO. QUIDEM. SEPULCRO. IACET. CORPUS. EIUS. — EO. MISTRO. PETRO. MARMORARIO. DN. DEO. (?) ».

Questa iscrizione fu pubblicata per la prima volta da L. Ciaccio, Op. cit., p. 421.

Caracciolo è un realismo e una forza del tutto mancante in quello.

Un Pietro di Iacopo lavorò nella facciata del Duomo d'Orvieto e fu un orafo fiorentino, coadiutore di Andrea Pisano nella porta del Battistero, ma sebbene nel 1395 questo Pietro potesse essere ancora in vita (poichè Andrea morì nel 1386), nulla abbiamo che ci dia ragione di credere che fosse questo lo stesso maestro Pietro del monumento Caracciolo, poichè, se risulta che egli andò a Pisa ed a Venezia per cercare uno scultore e fonditori per la porta del Battistero (1), non si sa però se Pietro di Iacopo venisse mai in Roma.

Anche un Pietro di Giovanni Tedesco lavorò in Santa Maria del Fiore ed era ancora vivo nel 1405, e a lui si debbon undici statue nel Duomo di Firenze ed altre opere di minor valore (2).

Si sa inoltre di un « Petrus Simonis de Senis Cuneorum incisor », nominato nei Registri Angioini (Schulz, III, p. 135), sotto la data 1313, che fu chiamato con altri maestri toscani ad uffici d'arte nel Napoletano. Quale dei tre Pietri si può identificare con questo? È probabile che tutti e tre, essendo forestieri in Roma, avrebbero posto, presso al nome, anche la loro provenienza o la discendenza; non è inoltre noto che essi sian venuti in Roma, e del resto chi aiutò Andrea Pisano nella porta del Battistero non è verosimile abbia creato un così brutto e rozzo monumento; altrettanto si dica per gli altri. Il maestro Pietro era con tutta probabilità il Magister Petrus de Salvati ricordato nel documento del 1327, e doveva esser assai

---

(1) Venturi, Op. cit.

(2) Cavallucci, *Storia di Santa Maria del Fiore.* — Venturi, Op. cit., p. 135.

noto in Roma, poichè non mise il suo cognome. La sua cittadinanza romana, del resto, risulta dalla quasi completa mancanza di influsso toscano e dai due leoni che rammentano l'arte romana.

*
* *

Di due anni posteriore a questo monumento è quello che si erge (fig. 35) presso la porta della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, innalzato nel 1397 al *cardinale Adam*, di Hartford, titolare della chiesa stessa (1). Questo monumento posa su un basamento di muratura moderno su cui è l'epigrafe posteriore di parecchio tempo. L'arca, fiancheggiata da quattro colonnine tortili col capitello coronato di foglie di acanto, presenta sul lato anteriore lo stemma d'Inghilterra e di Francia, sormontato da corona regale, ed ai lati i due stemmi del cardinale con cappelli cardinalizi, i cui cordoni formano un disegno geometrico. Così, grossi racemi riempion gli angoli, intorno allo stemma centrale e i lati dell'arca. La parte posteriore, scolpita anch'essa, non può vedersi perchè il monumento è ora addossato al muro. Il defunto giace sul tradizionale letto trecen-

(1) Il Ciacconio, Op. cit., II, 649, riproduce l'antica iscrizione del monumento, da cui risulta che il cardinale morì il 15 settembre 1397. Inoltre il Ghiberti, nel suo 3° commentario, parlando del ritrovamento dell'Ermafrodito, a cui egli era presente (cioè prima del 1400, in cui fu a Rimini, e prima del 1401, anno del concorso per la porta del Battistero), dice che fu fatto scavare da uno scultore che stava allora lavorando alla sepoltura di un cardinale di Santa Cecilia, cioè l'Adam con ogni probabilità. Quindi il monumento fu fatto prima del 1400.

tesco, il cui drappeggio ha acquistato una eleganza ed irregolarità di pieghe tutta nuova e i cui cuscini sono tempestati di piccoli trifogli e quadrifogli incisi. Il viso ha qualche cosa di tanto calmo e di imponente da meravigliare e da far pensare ad un'arte progredita, ad una corrente più fresca e naturalistica.

Ancora però si notano sulla fronte le rughe calligrafiche e il padiglione degli orecchi forato, carattere

Fig. 35. — Monumento del Cardinale Adam Hortford. (Chiesa di Santa Maria in Trastevere).

questo evidentemente trecentesco. Le pieghe delle vesti, pur conservando il convenzionale disegno, son trattate con maggiore eleganza e profondità, malgrado le forti spezzature. È monumento evidentemente ispirato all'arte pisana, che fiorì di foglie e di rosoni i suoi sepolcri con una eleganza tutta propria, e risente di un certo classicismo che si spiega rammentando come l'autore si occupasse di arte antica. Ciò conferma anche la primitiva forma del monumento, il quale era ricoperto da un tetto a sagoma trapezoidale, ma coi lati concavi, sorretto da quattro colonnine tortili simili a

quelle dell'arca (1). Intorno al tetto erano incisi quattro versi latini (2).

Il manoscritto Barberiniano accenna alla Cappella della Vergine presso la Tribuna della Chiesa quale luogo in cui il monumento si trovava in origine, e non parla della seconda ubicazione sua dopo il restauro che fu per certo un'ala del portico esterno. Ciò sappiamo da uno stampato del Gualdi autore del restauro (3) per ordine del Cardinale Francesco Barberini che collocò il monumento nel portico della Chiesa, isolato in un fianco, in modo che si potesse leggere l'scrizione, servendosi di 4 colonnine che erano nel cortile delle monache. Ivi esso stette fino al 1591, anno in cui il Cardinale Sfondrato, titolare della chiesa, lo fece mutilare nuovamente perchè andasse d'accordo con quello del Cardinale Fortiguerra e porre in corrispondenza di questo nel fondo della chiesa. Di quest'opera non si ritrova nè il baldacchino nè le colonne, tutte diverse per stile essendo le 4 che stanno nella stanza del bagno da quella del sarcofago. Il Sacconi, avendo trovato nel monastero 4 angeli portacandelabri ed una Madonna, giudicò questi frammenti

---

(1) Il dott. De Nicola (Arte, fasc. IV 1907) ha pubblicato un disegno di ricostruzione del monumento, trovato nel Codice manoscritto Barberini Latino 3084, in cui trovò anche la notizia che il baldacchino, trovandosi dopo lo smembramento nel giardino Ludovisi, fu comprato per ordine d'un Cardinale che intendeva ricostruirlo.

(2) « ARTIBUS. ISTE. PATER. FAMOSIS. OMNIBUS. ADAM.
THEOLOGUS. SUMMUS. CARDINALISQUE. ERAT.
ANGLIA. CUI. PATRIAM. TITULUM. DEDIT. ISTA.
BEATAE. CAECILIAEQUE. MORSQUE. SUPREMA. POLUM.
ANNO MCCCLXXXXVII. ».

(3) Codice Casanatese n. 1327.

del monumento Hartford (1). Ma se ciò è probabile perchè la pasta e patina del marmo è la stessa nei frammenti e nel lenzuolo funebre, per l'accenno che la relazione manoscritta fa di *un rimanente del monumento di cui si fece dono alle moniche,* non per questo secondo il De-Nicola, gli angeli erano sul tetto. Essi si trovavano addossati a pilastri o colonnine fiancheggianti la base, come dimostra un profondo taglio che essi hanno nella parte posteriore. La Madonna, alta centimetri 50 più delle statue, doveva o poggiare addirittura in terra e addossarsi alla base, o figurare sull'alto del baldacchino come si vede nel monumento a Raimondo del Balzo a Santa Chiara di Napoli ed in altri.

Fu quest'opera scultoria attribuita falsamente, secondo il Burckhardt ed altri (2), al maestro Paolo, di cui studieremo le opere in appresso. Così non può attribuirsi, secondo L. Ciaccio, neppure allo scultore del monumento del cardinale Alençon, che ha panneggio men bello e forme decorative meno eleganti. Pel De-Nicola essa deriva dai sepolcri napoletani, trasformazioni, a lor volta, del tipo creato da Tino di Camaino, e rammenta il monumento a Margherita d'Angiò, opera del Baboccio nella Cattedrale di Salerno, e quasi contemporanea (1412). Appartiene ad uno scultore che studiò le opere dei pisani e ne portò a Roma l'influsso, pur non riuscendo a dar vita al suo marmo eccetto che nel capo (3), e rimanendo freddo nel resto, sebbene tutta l'opera sia condotta con tal finezza di sentimento da costituire nell'arte romana del tempo un fenomeno isolato.

---

(1) Archivio Storico dell'Arte, IV, p. 310.
(2) Op. cit., II, p. 397. — Ciaccio, Op. cit., p. 77 e seg.
(3) Ibid.

*
* *

Appartiene alla medesima corrente artistica il monumento del *cardinale D'Alençon* (fig. 36), sepolto

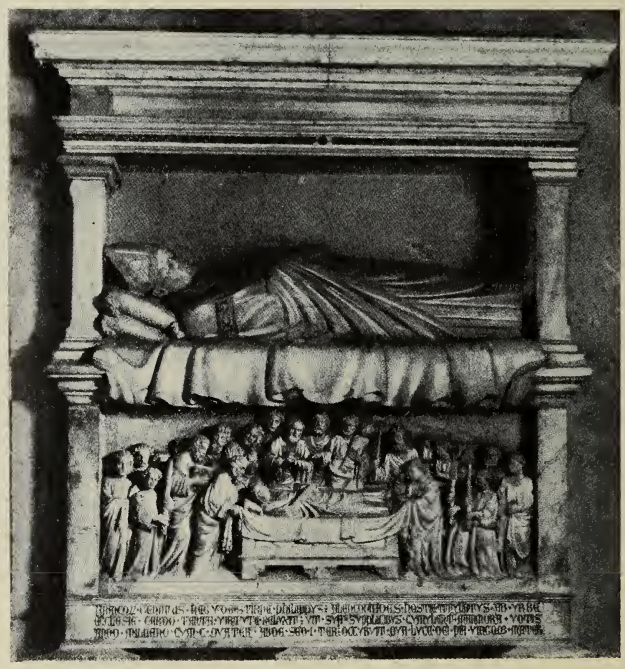

Fig. 36. — Monumento del Cardinale d'Alençon.
(Chiesa di Santa Maria in Trastevere).

nel 1400 in Santa Maria in Trastevere, nella navata a sinistra dell'altar maggiore; opera questa di una certa originalità in Roma. Su di essa il letto solito con drappo a grosse pieghe accartocciate e pesanti, sul letto il defunto cardinale. Il tutto coperto da un baldacchino

di disegno classico, sostenuto da pilastri quadrati e lisci, d'una semplicità quasi rozza. Il defunto è corto, tozzo, ha pieghe calligrafiche, diritte o a ventaglio, nelle vesti, sebbene il disegno del corpo sia proporzionato. I cuscini son tutti ornati da fitti fiorellini, ed anche sulla manica un gallone colorato di rosso, è l'unico ornamento della veste episcopale, motivo questo assai nuovo. Il viso del defunto sembra un vero e proprio ritratto, poichè non è convenzionale. Il tetto è ornato di una striscia di mosaici cosmateschi e sotto l'arca è scolpita l'epigrafe in versi (1). Tutto il monumento è addossato ad una parete della chiesa, sollevato alquanto da terra. Il rilievo rappresenta la morte della Vergine (2) e non quella del cardinale, come vorrebbe la tradizione. Il Boito (3) nota che questo monumento arieggia il fare di Giovanni Pisano, e cita questo passo del Didron: « C'est de l'italien gothique « amélioré par du gothique français », ma, aggiunge il Boito, ed a ragione: « Per noi, che amiamo poco i pasticci, è roba goffa, senza eleganza e senza armonia ». Quanto ad arieggiare l'arte di Giovanni Pisano, si potrebbe dir meglio che il marmorario qui tenta di copiare addirittura i caratteri di questo artista. Di ciò si

---

(1) L'epigrafe fu trascritta dal BURGER (*Geschichte des florentinischen Grabmals von ältesten Zeiten bis Michelangelo*, p. 226):

« FRANCORUM GENITUS REGUM DE STIRPE PHILIPPUS
ALENÇONIADES HOSTIE TITULATUS AB URBE
ECCLESIE CARDO TANTA VIRTUTE RELUXIT
UT SUA SUPPICIBUS CUMULENTUR MARMORA VOTIS
ANNO MILLENO CUM CENTUM QUATER ABDE SED ITER
OCCUBUIT QUA LUCE DEI PARIA VIRGOQUE MATER ».

(2) BURCKHARDT, Op. cit., p. 367. — *Vita del cardinale Pietro Stefaneschi*, Ms. Vat. Barb. 4875, v. 19.

(3) Op. cit., p. 180.

sarà persuasi se si confrontino i visi barbati di questo rilievo con alcune opere di Giovanni, ove s'incontrano le sopracciglia unite sul naso e rialzate verso le tempie, la bocca lasciata allo scoperto dai baffi e dalla barba cadenti, e questa formante come due volute che s'incontrano. Così i capelli spartiti nel mezzo, rialzati a bioccoli, che formano semicerchio intorno al capo.

Questi caratteri identici si riscontrano, ad esempio, nel Sant'Andrea che sta sulla porta della chiesa di questo santo, a Pistoia, e in quello del pulpito di Giovanni, a Pistoia stessa, come pure in una testa di profeta esistente al Museo dell'Opera di Firenze. Naturalmente la varietà, l'eleganza, il movimento e la vita qui mancan del tutto.

Di un altro grande artista si risente qui l'imitazione pedestre, cioè di Andrea Orcagna (1). Dalla morte della Vergine, che egli scolpì nel tabernacolo di Orsammichele, fu certamente presa l'ispirazione dal maestro romano, specialmente pel disegno d'insieme e per la disposizione delle figure intorno al letto della defunta. Qui però si vede lo sforzo di memoria dell'imitatore che tenta di dar vita alle sue figurette marmoree, ma, ahimè, riesce soltanto a creare dei piccoli esseri rachitici, cui sembra si sian tagliati i piedi, tentennanti, avvolti in manti dalle pieghe fitte, goticamente accartocciate, dai visi fatti come a stampa, tutti simili, inespressivi, senza sguardo. Imita lo scultore la forma del letto, la mossa di due apostoli che tengono i due lembi del drappo funerario, gli angeli turiferari, il Cristo che tiene in braccio l'anima di Maria in forma di neonato,

---

(1) Osservazione già fatta dal FRASCHETTI «Le rappresentazioni allegoriche nei monumenti romani della Rinascenza « in *Emporium*, agosto 1902, p. 209, e dal BURGER, Op. cit., p. 225.

cose tutte queste che l'Orcagna, pur avendole ricevute dalla iconografia bizantina, anima di vita propria, fa pensare, respirare, parlare, prendere atteggiamenti di dolore o di tristezza. Lo scultore romano invece riduce la scena ad un gruppo di figure monotonamente disposte; imita anche l'arte locale, poichè in questo rilievo uno degli angeli, che porta il turibolo, soffia colle gote gonfie sulle braci, motivo che si ritrova nei frammenti della Morte di Maria nel duomo di Prato e nel realistico rilievo del chiostro di San Giovanni in Laterano. Innegabile quindi è che questo scultore abbia studiato l'arte toscana.

Un fatto però cui nessuno degli storici dell'arte ha posto mente è quello della enorme diversità di tecnica e di stile che passa fra la statua del defunto e il rilievo dell'arca. Non uno dei caratteri, ripetuti per ben diciannove volte nelle figurette marmoree, colpisce l'occhio dello studioso nella figura del defunto, e l'artefice, che si è rivelato tanto amante delle pieghe molli e riccamente cadenti, che ha disegnati i visi tutti colle stesse linee caratteristiche, perchè nelle pieghe del vestito episcopale mostra una imperizia tanto primitiva da far pensare ai trecentisti del principio del secolo in Roma? È certo che, se i due lavori fossero della stessa mano, il drappeggio della veste presenterebbe le stesse pieghe irregolari e molli, di un giusto spessore, a cascate e a svolazzi gotici e non geometricamente tirate, da parer di legno; cosa che si può affermare secondo le leggi cui l'arte del trecento romano non venne mai meno.

Non sembrerà troppo arrischiata l'affermazione quando si osservi che il rilievo è stato tagliato e poi incastrato nella muratura dove ora si trova, il che si vede dalle connessure, dall'essere la striscia di marmo rappresen-

tante il terreno più corta del muro, dall'impossibilità per qualunque artefice di scolpire le figurette laterali così strettamente attaccate al muro, inoltre dalla mancanza del sarcofago primitivo, il quale doveva, secondo la tradizione artistica del tempo, fosse pur d'arte romana o importata, esser diviso in tre campi e presentare, fra altri motivi, le armi del cardinale d'Alençon, che furon poi imitate nel muro al di sopra del monumento. Il rilievo ha poi stretta relazione di concetto e di tecnica colla vicina cappella, ora trasformata in altare. Due colonne tortili, con fascie di marmo nero, incrostate di quadrifogli bianchi, con capitelli corinzi, indorati e a due ordini di lunghe foglie, sostengono un arco polilobo, sormontato da un timpano listato di verde, con fregio a fogliette dorate.

Invece delle solite foglie rampanti, ha una ornamentazione di grosse volute composte, d'acanto. Nel mezzo lo stemma d'Alençon, portato da due angeli volanti, d'una durezza insuperabile, vera caricatura di quelli d'Arnolfo a San Paolo. Ai lati del timpano, su due pilastrini, son due figurette d'angeli preganti, colle braccia al petto e il capo alzato, e sotto questi, coperti da due cupolette pesanti e massiccie, ad imitazione delle cuspidette di Giovanni di Stefano, stanno due angeli e due santi, quel di sinistra con rotulo, quel di destra con un cane vicino ed un libro in mano.

Al di sotto dell'arco polilobo, applicato al muro, sta un rilievo rappresentante la Vergine Assunta, in una mandorla, circondata di teste di cherubini alati, pregante a mani giunte ed avente a sinistra una figura regale coronata, con scettro e mondo nelle mani, e un santo barbato, che, alzando una mano, le presenta un cardinale inginocchiato. A destra una figura giovanile di santo mostra un vescovo, con mitra e pastorale,

alla Vergine. Tutto il rilievo è sorretto da un fregio ad anfrattuosità rocciose, ornato di foglie dorate, che sembran dipinte. Questi frammenti appartenevano alla *cappella eretta dal cardinale D'Alençon e dedicata ai santi Iacopo e Filippo*, la quale si trovava, un tempo, nel mezzo della navata trasversa della chiesa, trasportata poi dove ora si trova dal cardinale Marco d'Altemps nel 1584 (1). A questo tempo appartiene, probabilmente, il dipinto che sta sotto il rilievo, in cui spicca la figura del cardinale d'Alençon, corrispondente a quella del sepolcro e copiata da quello.

I due santi sotto le due cupolette, sono i Santi Filippo e Iacopo, la figura a sinistra della Vergine, Luigi IX di Francia, il santo barbato che presenta il cardinale d'Alençon è San Filippo, suo patrono; l'altro a destra, in vesti vescovili, è San Iacopo, e l'ultimo è Lodovico d'Angiò (2).

Dall'esame stilistico risulta chiaro che lo stesso scul-

---

(1) Una epigrafe posta sotto il dipinto rammenta il trasporto della cappella:

« MARCUS SITICUS CARD. AB ALTEMPS SACELLUM CARD. ALENCONII DIVIS PHILIPPO ET IACOBO SACRUM NE TRANSVERSAM NAVEM TEMPLI OCCUPARET HUC TRANSTULIT ANNO MDLXXXIIII ».

(2) Già il D'Agincourt (*Storia dell'arte*, tav. XXXVIII, vol. III, p. 260. Prato, 1826) e recentemente L. Ciaccio (Op. cit., p. 77 e seg.) pubblicarono una ricostruzione del monumento, riunendo i frammenti di questa cappella con quelli del sepolcro, fondandosi sulla identità di tecnica che unisce il rilievo dell'arca a quello della lunetta ed alle statuine del baldacchino, invero innegabile, e sul fatto che, nella iconografia trecentesca, l'assunzione di Maria e la sua morte sono sempre unite in una sola rappresentazione.

L. Ciaccio, inoltre, trova che la striscia verde che adorna il baldacchino gotico non è che una striscia di mosaico cosmatesco coperta di vernice, e che le tre mensole del sepolcro corrispondono per l'ornamentazione alla cornice del baldacchino.

tore del *rilievo del sepolcro* creò anche questo monumento, perchè le teste degli angeli, specie di profilo, colpiscono per la loro affinità con quelle del rilievo, dove si ritrovan le stesse pieghe a ventaglio sulle maniche, diritte, tirate e profonde; altre fascianti i corpi e cadenti riccamente ai piedi che rimangono coperti. Altre pieghe son tirate, nel cadere a terra, come avessero dei piombi alle estremità; i capelli a cordoni son rialzati nello stesso modo; i lineamenti fini e piccini son perfettamente gli stessi nelle figurette sotto le cupole e nel rilievo del sepolcro.

Ma fuori della chiesa stessa, sopra le due porte laterali, si vedon quattro altre statuine della stessa mano, rappresentanti un angelo quasi identico per atteggiamento a quelli visti nell'interno, e tre santi, fra cui uno giovane, coperto di uno strano cappello tondo, che lo fa somigliare ad un Mercurio, ed un altro, barbato, portante un libro ed uno strumento che sembra un martello.

Queste figure vengono a provare che la cappella di San Iacopo e San Filippo *era diversa da quanto ci si presenta ora*, come si vedrà in appresso.

Il rilievo sotto l'arco polilobo, sebbene mostri che una stessa mano disegnò l'insieme, pure presenta qualche diversità di trattamento, e si direbbe fatto da uno scolaro ancor più rozzo del maestro. L'imitazione toscana qui si trova al massimo grado, perchè la Vergine si direbbe la storpiatura in rilievo dello splendido affresco di Lippo Memmi al camposanto di Pisa. È lo stesso atteggiamento, la stessa posa del corpo, trattati però nel modo più goffo che si possa immaginare. Anche le figurette che attorniano la Vergine sono più mosse, e rivelano uno spirito un poco più quattrocentesco.

Osservando il disegno di ricostruzione (1), colpisce l'occhio la diversità di stile fra il baldacchino, che è gotico, elegantemente intarsiato a colori, e il rozzo sepolcro dai pilastrini lisci, mancante di ogni caratteristica gotica, e in cui, come si è notato, il rilievo è una stonatura patente. Sappiamo che il sarcofago fu restaurato dall'epigrafe, che dimostra d'esser stata applicata posteriormente sotto il rilievo; dalla cornice sovrapposta all'architrave, dalla mancanza dell'arca, dall'applicazione del rilievo e dalle tre mensole, che sono semplicemente capitelli appartenuti alla cappella, il che si vede dallo stile. Il restauro dovette esser fatto al tempo del cardinale Altemps, il quale non fece altro che trasportare il sacello dalla nave trasversale al muro. Non è detto che egli si sia divertito a separare il sarcofago dal resto, come vuole L. Ciaccio, anzi è probabile che le due cose al suo tempo fossero separate, poichè se il cardinale d'Alençon fece elevare il sacello ad onore dei due santi mentre era in vita, la tomba dovette esser eretta dopo la morte.

Soltanto, essendo stata distrutta l'arca, si supplì coll'applicare alla muratura il rilievo, che, pel trasporto della cappella, forse non trovava più posto sotto il presente baldacchino, tanto più che si credeva allora rappresentasse la morte del cardinale stesso.

Esso invece, dato il soggetto e la tecnica, doveva far parte della cappella, che, stando *nel mezzo della navata*, doveva necessariamente aver forma di un ciborio (sacello), cosicchè il rilievo del sepolcro e quello della lunetta dovevano occupare tutto il lato anteriore o il posteriore, e le statuette della stessa mano, della stessa dimensione e nello stesso atteggiamento, evidenti fram-

(1) Ciaccio, Op. cit., p. 73.

menti del sacello, dovevano esser disposte come quelle esistenti ora sul baldacchino. Nulla di strano che lo scultore abbia voluto far un monumento simile al tabernacolo dell'Orcagna, cui si era ispirato.

Due per lo meno, quindi, furono gli artefici, uno cui si deve la tomba cardinalizia, e perciò soltanto la statua del defunto; l'altro che scolpì la cappella dei Santi Iacopo e Filippo; nessuno dei due da confondersi col marmoraro Paolo, cui tutto ciò fu attribuito (1).

***

Un frammento di scultura iconica si conserva ancora nella cappella del Crocifisso in San Giovanni in Laterano, rappresentante il papa Bonifacio IX, creduto erroneamente Nicola IV, inginocchiato e pregante (fig. 37).

Esso è posto su due frammenti cosmateschi, che sembran parte di un'arca sepolcrale, somiglianti a quelli del monumento Surdi a Santa Balbina. I due frammenti musivi non hanno nulla in comune col mosaico del fondo, che presenta motivi non tradizionali, ma nuovi; ibridismo questo dovuto ad un tardo imitatore dell'arte dei Cosmati, quindi probabilmente i due pilastrini su cui posa la statua appartenevano ad un altro monumento cosmatesco, uno dei tanti che esistevano in San Giovanni. La rozzezza con cui è condotto il disegno della figura contrasta con le lisciature e le finiture delle vesti e delle pieghe, in cui si scorge lo sforzo impo-

(1) D'Agincourt, Op. cit., vol. III, p. 260-63. — Perkins, Op. cit., vol. II, p. 99. — Leonardi, « Paolo di Mariano, marmoraro » nell'*Arte*, p. 89, 1900. — Fraschetti, Loc. cit. — Angeli, Op. cit., p. 401. — Bertaux, Op. cit., p. 111.

tente di un marmorario inesperto, l'imitazione gotica delle pieghe cadenti a terra, volutamente simmetriche, studiate e spesso assai dure (1).

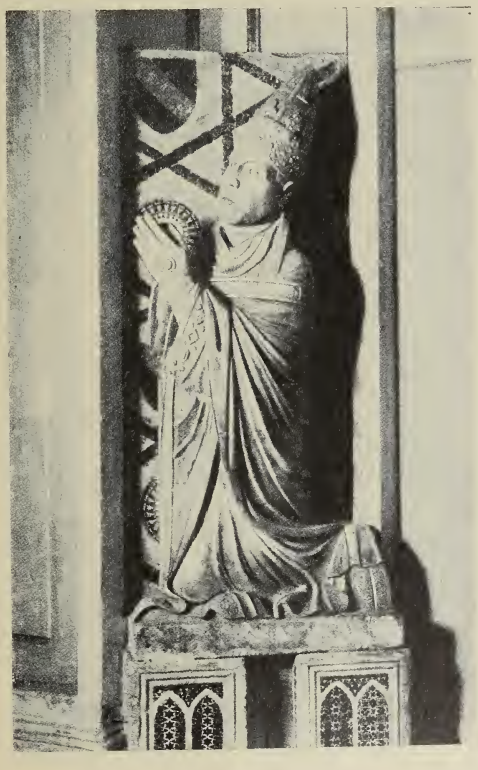

Fig. 37. — Frammento del monumento di Bonifacio IX. (Chiesa di San Giovanni in Laterano).

Il viso del papa sembra una grossa maschera piena di rughe che solcano carni liscie e troppo giovanili,

(1) Il Clausse (Op. cit., p. 270) trova questa figura opera d'un abile scultore, e chiama naturale la posa, le pieghe soffici ed ampie. Aggiunge che il monumento di questo papa doveva esser uno dei più perfetti di Roma (!!).

e gli occhi, dalla pupilla forata, ad imitazione delle altre figure che l'artefice aveva sott'occhio in San Giovanni, sono inespressivi.

Questa statua papale si dice un tempo fosse stata ai piedi delle due grosse figure marmoree dei Santi Pietro e Paolo, ora nel corridoio di San Giovanni stesso, di fattura, invece, molto anteriore (1).

Localizzare questa statua non è tanto arduo, nonostante la confusione fatta dal Grimaldi di questa con un'altra esistente in San Paolo, che egli credette frammento del sepolcro del papa, e di cui vedremo in appresso (2).

Quanto alla tomba di Bonifacio IX ed alla sua ubicazione, gli scrittori sono discordi. Il Grimaldi lasciò scritto che le ossa di lui giacciono « in Polyandro, iuxta « ara maxima sancti Petri », ed aggiunge che fu da lui trovata l'epigrafe del sepolcro mentre si faceva un gran pilastro nella regione del capo di Sant'Andrea, nella nuova basilica di San Pietro (3).

Il Ciacconio, del disegno di questo sepolcro, si diverte a fare una quasi identica imitazione di quello del papa

---

(1) Venturi, Op. cit., p. 133.

(2) Grimaldi, Op. cit., p. 385.

(3) L'epigrafe è questa:

« FLETE SUPER PUGILEM CLAVES, CRUX, ALMA THIARA
ECCLESIA ES VIDUATA SIMUL INCLYTA ROMA.
EN PETRA PARVA PATREM SUB COELICA SIDERA PRIMUM
CLAUDIT APOSTOLICA SOLIUM QUI REXIT HABENA
CATHOLICAQUE FIDEM SERVANS A TURBINE SANCTUM
REMIGIUM CHRISTI VICTIS VIRTUTE TYRANNIS.
ORTODOXUS ERAT SUPER OMNES ARCA SUPERNI
CONSILII SUA IURA TUENS ET GRANDIA TRACTANS
CAESARIS EX ANIMO FIDEI CLYPEATUS ONERE
CORPORE CONSPICUUS, ROSEUS FLOS, FLAMINE CONSTANS
AUDITORQUE PLACENS MISERIS MISERATOR OPIMUS ».

Urbano VI, con poche varianti, cioè un rilievo rappresentante i Santi Pietro e Paolo nella parte anteriore dell'arca, chiusi in un tondo, e parla pure di frammenti rimasti, di cui, però, secondo lui, non resta più traccia. Ma ciò dimostra chiaramente come il Ciacconio non si sia fatto scrupolo non solo di alterare la realtà delle cose, ma anche di inventare di sana pianta il disegno di un sepolcro che non poteva più vedere.

Il Platina (1421-1481), che scrisse poco dopo la morte del papa, lasciò questa testimonianza: « Sepultus « est in Basilica Sancti Petri, sepulcro marmoreo, ver- « miculato opere distincto, quod adhuc cernitur cum « gentilitiis insignibus » (1). Per mezzo della corrispondenza di questa descrizione col frammento rimastoci, dell'epigrafe e della testimonianza del notaio Grimaldi, si giunge ad una quasi certezza che Bonifacio IX ebbe il suo sepolcro in San Pietro e che il frammento fu di là trasportato a San Giovanni. Quanto alla forma del monumento ci sembra probabile l'ipotesi di L. Ciaccio (2), che ammette la figura inginocchiata occupasse posto analogo (senza il santo protettore) a quello che han le figure dei defunti nei monumenti Braye a Orvieto e di Benedetto IX a Perugia, sebbene il fatto che la statua non è a tutto tondo, ma applicata ad un frammento di muro coperto di mosaico, costituisca un motivo tutto nuovo nell'arte del tempo, giacchè i defunti, nei due monumenti citati, eran anzitutto statue intere, eppoi il mosaico, in essi ed altrove, adornava soltanto i basamenti e le arche marmoree, e non il fondo delle nicchie o dei baldacchini sotto cui stavan le statue votive o funerarie.

---

(1) Platina, *De vitis Pontificum.*

(2) Ciaccio, Op. cit., p. 82 e seg.

Non ci sembra di grande importanza l'opinione dell'Alfarano (1), riguardo al monumento di Bonifacio IX, poichè questo scrittore, dopo aver detto di una cappella eretta in San Giovanni in Laterano in onore di Santo Egidio (nella navata minore sinistra), da Giovanni Tomacelli, Conte di Sora, fratello del papa, e dotata generosamente per l'anima di questo, aggiunge che il Conte aveva anche costruito nella Basilica un elegantissimo e adornatissimo sepolcro marmoreo.

Ora l'Alfarano potè verosimilmente confondere un monumento onorario col sepolcro vero e proprio, che al suo tempo non esisteva più in San Pietro.

Dato che il frammento in questione appartenne al sepolcro, esso deve essere stato scolpito poco dopo il 1404, anno della morte del papa, il che concorda colle particolarità stilistiche dell'arte del tempo, come abbiamo già notato.

L'altra statua cui abbiamo innanzi accennato, esistente nella sagrestia di San Paolo fuor di Mura è scolpita a tutto tondo, unico esempio che ci rimanga di figura eretta, sedente in atto di benedire e tenente colla sinistra un libro ove si legge:

« D. O. M. BONIFACIUS IX P. MAX.
STIRPE THOMACELLUS, GENERE CYBO » (fig. 38).

Le proporzioni non sono troppo errate nella figura marmorea, e il panneggio offre, nella parte inferiore della persona, bei motivi gotici, pieni di morbidezza (2). Ma, come giustamente nota L. Ciaccio, il marmoraro dovea esser più uso a far rilievi che a scolpire statue a tutto tondo, cosicchè non seppe far altro che risol-

(1) Alfarano, Ms. della Vallicelliana, p. 46.
(2) Ciaccio, Op. cit., p. 81.

Fig. 38. — Statua onoraria di Bonifacio IX.
(Chiesa di San Paolo, fuori mura).

vere la superficie della statua in tante superfici minori, e trattar ciascuna come rilievi.

Anche questa è una delle tante opere attribuite perfino dal Burckhardt (1) a Magister Paulus, colla cui arte questa non ha nulla che fare, nonostante che L. Ciaccio trovi che questa è, fra le opere attribuite a Paulus, la più affine all'arte di questo.

A noi pare piuttosto che essa abbia grande analogia per il trattamento, specie dell'elegante panneggio, con le figure del monumento del cardinale Alençon con cui ha in comune le cascate di pieghe accartocciate, ma non pesanti, lo spessore giusto di esse che sembran di grosso panno, la ricchezza di esse nel ricadere sui piedi, la cortezza delle gambe in paragone del busto, le mani quadre, tutte d'un pezzo, che paion uscite dalla stessa stampa, le spalle pure quadrate, formanti quasi un angolo retto con la linea passante pel centro del viso, il modo di porre la tiara ben calcata sul dietro del capo, in modo però da lasciar fuori le orecchie e rialzata sulla fronte, e nel viso gli occhi stretti alla radice del naso, colle due rughe fra le sopracciglia, tali da dar al viso un aspetto feroce.

Del resto questa statua, che il Grimaldi erroneamente credette appartenuta al sepolcro di Bonifacio IX e che L. Ciaccio suppose una statua onoraria eretta in occasione del giubileo del 1400 (come si era fatto nel 1300 per Bonifacio VIII), il Niccolai e il Ciacconio (2) accertano essere stata eretta in San Paolo dalla Congregazione di Cassino, e più precisamente trovarsi al

---

(1) Burckhardt, *Der Cicerone*, II, p. 468. — Angeli, Op. cit., p. 694.

(2) Niccolai, *Istoria della Basilica di San Paolo*, p. 259. — Ciacconio, Op. cit., p. 694.

tempo del Niccolai nella navata piccola a sinistra della confessione nell'interno della chiesa, con la iscrizione intera sul piedestallo. Inoltre egli argomenta (1) che Bonifacio IX sia stato in qualche modo benemerito per restauri in San Paolo, altrimenti non si spiegherebbe la presenza della sua statua in questa chiesa. Tutto ciò non contraddice all'ipotesi che essa fosse scolpita nel 1400; ad ogni modo lo fu prima del 1404, anno della morte del papa, ed è probabile, date le grandi affinità, che lo scultore del monumento Alençon (1400) o uno dei suoi scolari scolpisse questa statua papale.

***

Un altro nome di marmorario, giuntoci però a metà, è quello che si legge in un'iscrizione esistente nelle Grotte Vaticane, dell'anno 1405. Esso è... *de Gualdo;* il che ci ragguaglia sull'esistenza di una famiglia di marmorari Gualdi, composta, per lo meno, del padre e del figlio.

---

(1) Niccolai, Op. cit., nota a p. 21.
A pagina 259 trascrive l'epigrafe:

BONIFATIO IX THOMACELLO
PONT. OPT. MAX.
GRATI ANIMI MONUMENTUM
A CASINENSI CONGREGATIONE
OLIM ERECTUM
MOXTEMPORUM INIURIA
COLLAPSUM
LUCRETIA TOMACELLA
COLUMNA
PALLIANI DUX
GENTILI SUO RESTITUIT.

L'epigrafe si trova nella parte sinistra della nave del Salvatore e fu scoperta nel 1783 mentre si demoliva l'antica sagrestia, e ricorda il monumento sepolcrale di un prelato, dottore in legge, Antonio da Viterbo. Probabilmente, essendo ricordata l'*Urna*, vi dovevano esser delle sculture, il che attesta anche la firma dell'artefice, e forse alcuni dei tanti frammenti ancora non identificati delle Grotte avranno appartenuto a questo monumento (1).

MAGISTER PAULUS.

Due monumenti sepolcrali del principio del sec. XV, firmati da un ignoto Magister Paulus, hanno dato luogo ad una serie di equivoci e di errori, cosicchè questo marmorario romano fu, sino a pochissimo tempo fa, confuso con altri due scultori romani: un Paolo, che il Vasari chiamò *Paolo di Mariano* detto Romano, e che il Bertolotti (2), appoggiandosi su documenti, identificò con Paolo Taccone da Sezze.

---

(1) Marmorea presul iacet hac tumulatus in urna
Contigit Antoni cui sacri in fonte lavacri
Imponi nomen genuit quem clara Viterbum
Urbs qui praeclara splendens ab origine nomen
De Vetulis gessit culpas pietate remictens
Vita ob virtutes excelsas tutus in omni
Doctorem luget legum veneranda facultas
Urbs firmana patrem letatur spiritus astris.
Ob. an. MCCCCV die XXI a mensis Iulii.
..... de Gualdo fecit.

(2) Archivio storico artistico per la provincia di Roma. Roma, 1882.

Un terzo *Paolo Nisi de Urbe* veramente romano fu ritrovato dal Venturi nei suoi studi per il VI volume della storia dell'arte, di prossima pubblicazione.

Finalmente, dopo molta oscurità e molti errori, ripetuti senza che alcuno si desse la pena di confrontare le date rimasteci (1), e anche superficialmente, le opere di queste tre personalità distinte, il Bertolotti affermò che, essendo Paolo Taccone morto nel 1470 circa, come risulta dal testamento fatto in quell'anno durante una malattia, non poteva egli aver scolpiti i due monumenti sepolcrali citati, cioè quello del Gran Maestro Carafa dell'Ordine di Gerusalemme, del 1405, e quello del cardinal Stefaneschi del 1417. Confermaron questa opinione lo Gnoli (2), il Leonardi (3) e il Müntz (4), il quale, anzi, avanzò l'ipotesi che il marmorario romano fosse un certo Paluzzo, di cui si hanno notizie e documenti dal 1423 al 1470 e che, dal 1447 in poi, fu sergente d'armi del papa. Ma questa identificazione è più che dubbia (5), poichè le notizie che di Paluzzo si hanno sono tutte posteriori all'epoca in cui Paolo eseguì le due opere, inoltre perchè è poco probabile, anzi inverosimile, che Paolo vivesse fino al 1470.

Risalendo il trecento, inoltre, troviamo il *Paulus de Senis,* che, secondo una epigrafe esistente nelle

---

(1) MELANI, *Manuale di scultura italiana.* Milano, ediz. 2ª, p. 146. — MAGNI, *Storia dell'arte italiana.* Roma, 1901, vol. II, p. 310. — PERKINS, *Sculpteurs italiens*, p. 98.

(2) « Le opere di Mino da Fiesole in Roma », in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, p. 439.

(3) « Paolo di Mariano marmoraro », in *Arte*, 1900, p. 89.

(4) « Les Arts à la Cour des Papes. Nouvelles recherches » (*Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'école de Rome*, 1884, p. 283).

(5) LISETTA CIACCIO, « L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma », in *Ausonia.* Roma, 1907, fasc. I, p. 87.

Grotte Vaticane, nel 1341 restaurò i tetti cadenti di San Pietro e scolpì la statua a mezzo busto di Benedetto XII, che si vede presentemente presso l'epigrafe. Ma non è neppur necessario fare un lungo esame della statua per accorgersi che l'arte di questo tagliapietre senese, se arte si può chiamare, non ha nulla che fare con quella rude, ma spesso sobria ed elegante, del romano scultore di monumenti funerari che, per maggior chiarezza, Lisetta Ciaccio chiama Paolo seniore e che noi, appoggiandoci sopra un documento trovato recentemente dal dott. Giordani, chiameremo Paulus Salvati, figlio di Magister Salvatellus (1).

*
* *

Il monumento funerario di Bartolomeo Carafa (fig. 39) in Santa Maria del Priorato, si presenta con caratteristiche tali che non si riscontrano neanche più tardi fra le opere della scuola romana nel secolo XV già avanzato. In esso osserviamo un giovane cavaliere fiorente di forza, che sembra sorridere nella morte stessa, mentre riposa sull'elmo che gli serve di cuscino, sopra un letto piatto, mancante dei drappeggi convenzionali trecenteschi. È vestito di una tunica corta a grosse pieghe, posta sull'armatura e tiene stretta in mano l'elsa di uno spadone lunghissimo. Il viso è grosso, le guancie grasse tanto da parer gonfie, il naso e la fronte sono sfuggenti, caratteristiche queste che si ritrovano anche nell'altra opera firmata da Paolo,

(1) Si parla di Magister Paulus come figlio di Salvatellus sotto l'anno 1389 in un documento dell'Archivio di Sant'Alessio.

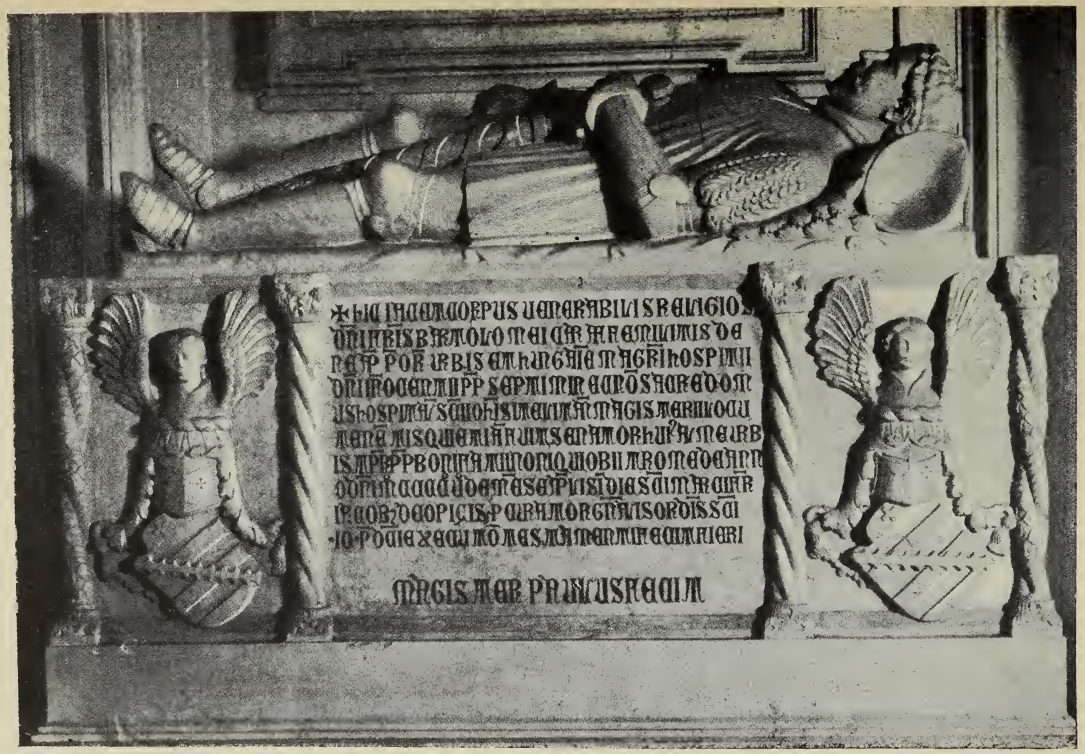

Fig. 39. — Monumento di Bartolomeo Carafa. (Chiesa di Santa Maria del Priorato).

cui abbiamo accennato. I capelli, a grosse onde pesanti, escono da sotto una cuffia o berretto tondo ornato di nastri serpeggianti, l'orecchio è quasi deforme, grosso ed accartocciato. Anche i motivi ornamentali, fatti di fogliette, son del tutto nuovi nel trecento romano, come nuovo è il disegno dell'arca, in cui quattro colonnine tortili, due delle quali rivestite di belle foglie d'edera, dai capitellini fogliati e leggeri, servono di ornamentazione. Nel mezzo è l'iscrizione (1), a destra ed a sinistra due elmi fantasticamente istoriati sormontano i due stemmi, e sui cimieri due angeli alati aprono le alette corte e tondeggianti, dalle penne calligrafiche, stilizzate, nuove del tutto. Le due testine, importanti perchè ci mettono sulle traccie di altre opere di Paolo, hanno i capelli a cordoni, i lineamenti regolari, gli occhi molto piccoli e stretti.

Anche questo monumento fu trovato all'aperto, presso le mura della chiesa, e nel 1611 fu trasportato e restaurato da Don Fabrizio Carafa. Infatti i lati dell'arca sepolcrale non esistono più e dovevano essere adorni degli stemmi Carafa.

Il monumento, inoltre, doveva aver forma ben diversa, cioè quella di una camera funeraria le cui cortine eran sollevate da due angeli, come dimostra lo spazio lasciato vuoto ai due lati dell'arca, dal letto assai

---

(1) Hic iacet corpus venerabili religiosi domini fratri Bartolomei Carafe militis de Neapolis, prioris Urbis et Hungasie magistri hospotii domini Innocenti pape septimme c.po sacre domus hospitalis sancti Johannis itelitani magisterii locum tenentis qui etiam fuit senator huius alme Urbis pro pape Bonifatii noni. Qui obiit Rome anno domini MCCCCV de mense aprilis in die sancti Marci fratris Jacobi dco oficis procurator Generalis ordinis sancti Johis executoris testmenti facit fieri. Magiste Paulus fecit.

più corto di essa. Tutto ciò si può desumere dalla forma di un monumento non firmato, ma evidente opera di Paolo (1), esistente nella chiesa di San Fran-

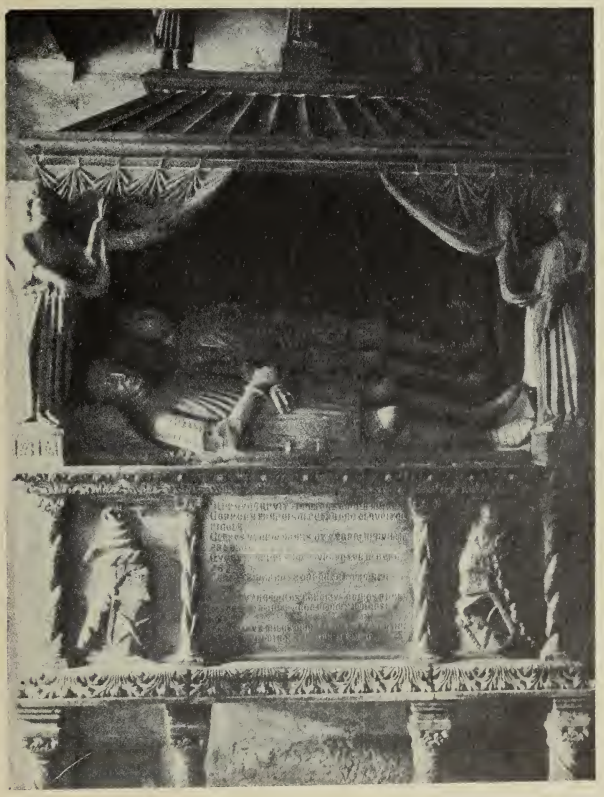

Fig. 40. — Monumento di Nicola e Francesco d'Anguillara. (Chiesa di San Francesco a Capranica).

cesco in Capranica di Sutri (fig. 40). Questo monumento è di dimensioni enormi, tali che ci colpiscono

(1) Burckhardt, *Der Cicerone*, vol. II, p. 468. — Ciaccio, Op. cit., p. 84.

stranamente appena ci troviamo nel ristretto coro della chiesa; esso è composto di un grande arco trilobo poggiato su due travi sporgenti dal muro ad uso di mensole; sotto queste è un pulvino fregiato dello stemma della famiglia dell'Anguillara, e il tutto posa su due colonne dai capitelli corinzi, dal basamento a forma di grosso parallelepipedo ornato, quel di sinistra, da due stemmi della famiglia Orsini dell'Anguillara, quel di destra dello stemma dell'Anguillara semplicemente.

Tanto sotto le mensole, quanto sulla facciata dell'arco trilobo, la decorazione consiste in fioroni di acanto (1) inscritti in un rettangolo.

Il sarcofago poggia su quattro colonnine elegantissime, aventi capitelli corinzi in cui le foglie d'acanto sono trattate con varietà e naturalezza e ornati floreali a spira tutti propri dell'arte di Paolo. L'arca si direbbe quasi copiata da quella del monumento Carafa, ma ai lati, chiusi dalle solite fantastiche colonnine a treccia o tortili, appaiono due stemmi della famiglia Anguillara posti obliquamente sotto due enormi cimieri.

Quello di sinistra è sormontato da un turbante di forma conica da cui esce un braccio cui si attorciglia un'anguilla stretta al collo dalla mano, il cimiero di destra è sormontato da un viso barbato quasi di satiro dalle lunghe orecchie e da una testina di frate, probabilmente San Francesco; nella parte centrale del sarcofago è la iscrizione priva di firma (2). Ai lati

---

(1) Ve n'è una riproduzione parziale nel GREGOROVIUS, *Storia della città di Roma nel Medio Evo.* Edizione italiana, Roma, 1900, vol. III, p. 712.

(2) Olim que genuit simuli de semine Mater — Corpora Francisci petra hec clauditque Nicola — Clenis uterque armis uterque anguillis fer heros. Quorum animi sacro inuguntor in

dell'arca due enormi stemmi della famiglia Orsini dell'Anguillara e sopra di essa il letto mortuario in cui giacciono i due fratelli Francesco e Nicola Orsini dell'Anguillara. Essi posano il capo sull'elmo, sono vestiti di armatura ferrea coperta dalla tunica solita a pieghe grosse, geometricamente tirate a mo' di ventaglio; han le maniche ornate del medesimo fregio fogliato ed altri motivi propri del monumento Carafa. I visi dei due fratelli, uno più giovanile e l'altro più severo ed attempato, han la bocca sporgente e le labbra grosse, i nasi corti, gli occhi stretti, i capelli ondulati a fili quasi metallici.

Il defunto che giace presso al muro è sollevato talmente, che si direbbe stia per cadere sull'altro, e questa assoluta mancanza di prospettiva dà una impressione di goffaggine enorme. Le mani sono quadre, informi, attraverso il guanto ferreo che le ricopre, e sopra i due defunti è un baldacchino trapezoidale di tela, formante pieghe scanalate, le cui cortine, che servon da pareti alla camera mortuaria, sono, nella parte anteriore, sollevate da due angeli. Sono da notarsi le pieghe della cortina a fitti triangoli incastrati uno nell'altro, quali ritroveremo in un altro monumento d'ignoto. Le tuniche degli angeli hanno pieghe a ventaglio sul petto, semplicissime e parallele nelle gonne, e le testine si direbber copiate da quelle del monumento Carafa. Notevole è la mossa dell'angelo di sinistra, che, nel sollevare la tenda, si piega un poco indietro, quasi nell'atteggiamento di una Madonna pisana. Testimonia del resto l'imitazione delle Madonne di Giovanni Pisano quella che si erge sul piano orizzontale superiore

---

ethere nexu — Terrea sidereo spermentes climata celo — Obiit autem miles egregius comes Franciscus anno domini M.CCCC.VIII. die XXVI mensis iulii.

del baldacchino, fiancheggiata dai due fratelli inginocchiati e preganti, vestiti della solita tunica che si direbbe di carta pieghettata. Essi presentano nella sagoma del collo una rozzezza non mai vista negli altri monumenti di Paolo, dovuta forse ad un cattivo restauro. La Vergine, una orribile contraffazione delle Madonne pisane del trecento, ha la faccia gonfia, il collo enorme, le mani tutte di un pezzo; il bimbo, alzato sul braccio sinistro, ha il viso deturpato da chiodi che denotano un antico restauro. Si nota inoltre una diversità fortissima tra la patina marmorea delle figure superiori e tutto il resto del monumento, e, siccome i caratteri di Paolo sono fortissimi anche nella Vergine, non potendosi attribuire ad altra mano la parte superiore, viene spontaneo il pensiero che le statue suddette siano state un tempo esposte alle intemperie al di fuori della chiesa, forse ad ornamento dell'antica facciata, il che non è inverosimile se si noti come due piccole figure di santi, San Francesco e San Lorenzo, aventi chiarissimi i caratteri dell'arte di Paolo e le stesse ornamentazioni del monumento, stieno ancora presentemente su due pilastri della scalinata esterna della chiesa. Essi sono in atteggiamento di preghiera e dovevano essere posti ai lati della Vergine cui presentavano Francesco e Nicola dell'Anguillara. È probabile che un restauratore poco accorto, cui si devon anche le pareti laterali della camera mortuaria e due ali degli angeli, rimettendo a posto le tre figurette esposte alle intemperie, abbia creduto di dover lasciare le altre al posto dove stavan.

Tutto il monumento è condotto con una rozzezza ed una mancanza di pratica tale da dimostrare come questo sia uno dei primi lavori di Magister Paulus, scolpito nel 1408 circa, e in cui chiara è l'imitazione dell'arte pisana.

***

Due frammenti esistenti in San Pietro, nella cappella della Pietà (fig. 41), presentan forti affinità colle opere

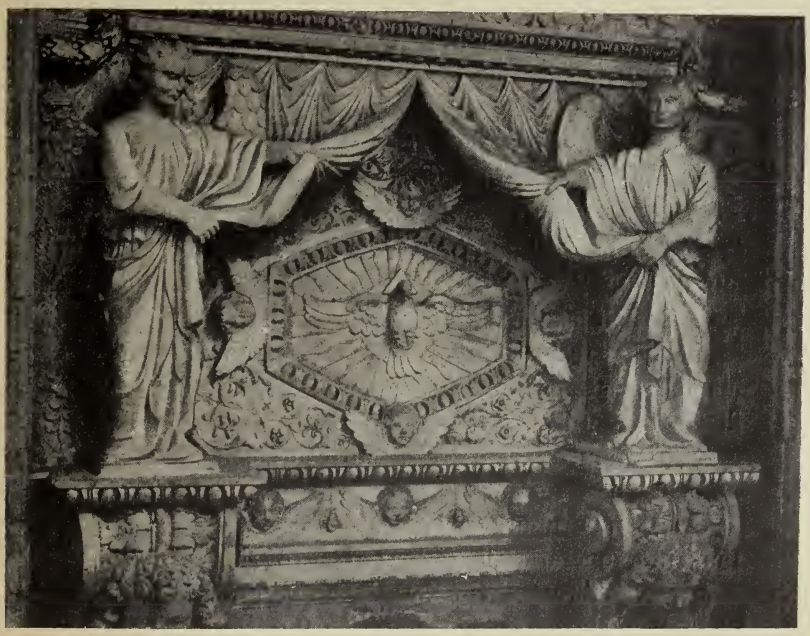

Fig. 41. — Frammenti nella Cappella della Pietà. (Chiesa di San Pietro).

di Paolo e sono due figure intere di angeli, sollevanti una cortina e applicati al muro di sinistra della detta cappella insieme con quattro testine di cherubini ritagliate e due rilievi rappresentanti testine alate, probabile lavoro di Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata (1).

(1) Fritz Burger, « Neuaufgefundene Skulptur und Architectur fragmente vom Grabmal Paulus II » in *Jahrbuch der königl. preussischen Kunst Sammlungen*, anno 1906, p. 130.

Questi, con altri fregi quattrocenteschi e stucchi, presentano un insieme ibrido e strano (1). Gli angeli sono scolpiti assai rozzamente, sebbene proporzionati nell'insieme, e presentano anch'essi le stesse caratteristiche pieghe scanalate e divergenti sul petto che si ritrovano nell'arte di Paolo, i colli cilindrici, duri e senza movimento, i capelli a fili quasi metallici ricadenti dietro le spalle, le fronti sfuggenti, gli occhi stretti alla radice del naso, e quel fare semplice, quasi grossolano, che informa l'arte del marmorario romano. Le pieghe, accartocciandosi lievemente lungo la persona, cadono abbondanti sui piedi e li ricopron tutti meno la punta di uno, motivo che si ritrova anche nel monumento Stefaneschi e nel monumento dell'Anguillara. Così le scollature in tondo, la linea quasi retta formata dalla spalla e dal braccio teso, la forma delle maniche, l'atteggiamento degli angeli stessi, le pieghe fitte a triangoli posti un dentro l'altro delle cortine, e i due rialzamenti di esse, si ritrovano identici nel monumento di Capranica.

Queste due figure dovettero appartenere ad un monumento funerario di forma assai evoluta, in cui la camera funebre era coperta da un soffitto o baldacchino, chiusa sul davanti dalle cortine, quale si trova nel monumento di Gian Gaetano Orsini ad Assisi, in quello del re Carlo Illustre a Napoli e di Maria di Valois, forma che in Roma fu usata assai tardi nel corso del trecento, come risulta dal disegno del mo-

---

(1) I frammenti quattrocenteschi, secondo il Burger, appartenevano al monumento di Paolo II, come dimostra lo stemma di questo papa ora posto in basso, fra i due angeli, e il sepolcro potrebbe ricostruirsi per intero per mezzo di cinque o sei angeli e di altri frammenti di Mino e Giovanni Dalmata esistenti nelle Grotte Vaticane.

numento eretto al cardinal Fonseca che si trova nel Grimaldi (1), ed appartenente al 1422.

Non è possibile accertare a quale monumento appartenessero i frammenti descritti, poichè nella cappella della Pietà non esisteva alcun monumento trecentesco e neppure del quattrocento, ma solamente quello del cardinal Franciotto Orsini del secolo sedicesimo, quando il Grimaldi scrisse le sue memorie. Il fatto che questo scrittore vide i frammenti di un monumento eretto a Bonifacio IX in San Pietro, come senza dubbio dimostra l'epigrafe dal notaro stesso trovata mentre si faceva un gran pilastro nella regione del Capo di Sant'Andrea (2), potrebbe far pensare che, essendo morto questo papa nel 1404, i nostri due angeli appartenessero appunto a questo sepolcro. Senonchè è evidente che la tecnica con cui sono condotti è più ricercata e di stile più complesso, non ostante le profonde identità che essi dimostrano con l'arte del Magister Paulus nel monumento di Capranica, il quale qui, mantenendo i suoi difetti caratteristici, mostra però una maggior ricerca del vero e dell'effetto, specie nei visi che non son più tondeggianti, ma dalle mascelle quadre e dagli occhi che vogliono acquistare una certa espressione, e nel panneggio del manto. Così anche le pieghe delle cortine sono più molli; perciò questi frammenti appartengono ad un'epoca più tarda che il 1404 e quest'opera dovette essere scolpita dopo il monumento dell'Anguillara (1408) e prima di quello Stefaneschi (1417).

---

(1) Grimaldi, *Instrumenta autentica translationum Sanctorum Corporum et sacrarum reliquiarum e veteri in novum templum Sancti Petri*,

(2) Grimaldi, Op. cit., p. 385.

Che questi angeli non appartengano al monumento suddetto si può anche argomentare dal disegno che di questo tramanda il Ciacconio, il quale, sebbene infedele nei particolari, pur si mantiene abbastanza esatto nell'insieme quando riproduce monumenti come questo. Il monumento di Bonifacio IX è da lui disegnato quasi identico a quello di Urbano VI, e non vi è in esso traccia di angeli scolpiti.

*
* *

Nella chiesa della Minerva, e più precisamente in un corridoio che conduce al chiostro, incassato nel muro, si conserva un frammento marmoreo (fig. 42): e un angelo sorreggente un rotulo con scritta (1), rappresentato fino a mezzo busto e vestito di una tunica a pieghe semplici, scanalate, e a ventaglio sul petto. Le ali sono pennate, i capelli sciolti dietro le spalle, il viso è materiale ed inespressivo, e le due linee arnolfiane, che dalle pinne nasali vanno agli angoli della bocca, si perdono nella pienezza delle guancie. Vi è qualche cosa di più rozzo, ma di più sciolto nei movimenti di questa figura che nelle altre sculture del trecento romano, in cui questa appare affatto nuova per la posa.

Questo frammento, come si rileva dalla iscrizione che fu rinvenuta nel 1869 nel campanile, doveva far parte di un'opera scultoria più grande, probabilmente

---

(1) « HIC. HUMILIS. DIGNA. PRUDE.S KATE.INA. BE.
NICA. PAUSAT. QUE. MU.DI. CEL.U. GESSIT. MO.IBU.
DI. SUBLAPA. M.RE. DOICO. POSTEA. PRE. FLORU.
IT. K. MU.DA. V.GO. SENIS. ORIUNDA. ».

un monumento sepolcrale, poichè la scritta accenna al luogo in cui fu sepolta Caterina Benincasa (1).

Fig. 42. — Frammento della tomba di Santa Caterina da Siena. (Chiesa della Minerva).

È noto che esisteva nella chiesa di Santa Maria della Minerva una cappelletta dedicata a Santa Caterina,

(1) Prova di ciò è una breve iscrizione che un *anonimo* scrittore, il cui manoscritto esiste nella sagrestia della chiesa, vide sul « sepulcro marmoreo ubi sepellita est D. Catherina Senensis»:

« SANCTA CATHARINA VIRGO DE SENIS ORDINIS SANCTI DOMINICI DE PENITENTIA » (fol. 168).

Così doveva esistere una cappella dedicatale da qualche suo

eretta dal cardinale Matteo Orsini, morto nel 1340, ma, come si vede dalle date, essa non doveva aver nulla che fare con Santa Caterina da Siena, morta nel 1380. Si sa, inoltre, che la camera della santa fu trasportata nella sagrestia dal cardinale Antonio Barberini nel 1637, e che fu decorata dal Perugino (1).

La santa fu sepolta nella stessa chiesa, e la tomba che ora si vede è d'arte assai posteriore a quella cui doveva appartenere il descritto frammento. Questo deve attribuirsi ad un tempo immediatamente posteriore al 1380, e deve aver fatto parte d'una delle prime opere d'arte create in Roma dopo il ritorno di Gregorio IX, che ebbe luogo nel 1378; e quest'opera, come si comprende facilmente dall'atteggiamento dell'angelo, doveva presentare caratteri d'arte importata, specie toscana.

Questo frammento diffonde una certa luce sulle opere giovanili di Paolo marmorario, fino ad oggi ignote, poichè, dati gli spiccati caratteri dell'arte di lui e la grande somiglianza fra quest'angiolo e le testine del monumento Carafa, se ne deduce che Paolo, poco dopo il 1380, già era conosciuto quale scultore e anche abbastanza stimato, giacchè gli si affidava un'opera di somma importanza, quale il monumento sepolcrale di Santa Caterina da Siena. Le date non contraddicono

---

devoto, come traspare da un'altra epigrafe che lo stesso anonimo copiò in una « tabula scripta »:

« VIRGINITAS DOCTRINA FIDES SANCTISSIMA VITA — AUREOLAM CAPITI DANT CATHERINA TUO — ALMA PRECOR CHRISTUM DUM DIGNARE VOGARE — ABSTERSIS CULPIS ME QUOQUE SANCTIFICET — NE MISER ADIURO PRO CHRISTI SANGUINIS UNDAS — PROTEGERE UT SERVUM ME CATHERINA VELIS ».

(1) MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. XLIX, p. 165.

a questa affermazione, perchè Paolo dovette far le sue prime armi appunto nell'ultimo ventennio del XIV secolo.

Dall'insieme del disegno è evidente l'imitazione d'Arnolfo, nelle pieghe, nella semplicità del movimento e nella larghezza con cui la figura è trattata; e basta confrontar questo con gli angeli d'Arnolfo, esistenti nelle Grotte Vaticane, per persuadersene.

***

Ultima opera a noi nota di Paolo marmorario è l'elegante sepolcro del cardinale Pietro Stefaneschi (fig. 43) in Santa Maria in Trastevere, ispirato ad un'arte fresca, nuova, insofferente quasi dei motivi tradizionali romani. Presenta il medesimo disegno d'insieme che quello del cardinale d'Alençon che gli sta accanto, e a Paolo erroneamente attribuito, ma ogni particolare è d'una finezza che invano si cercherebbe nell'altro. Anche qui il tetto è sorretto da colonnine con capitellini corinzi, porta un fregio cosmatesco, carattere evidentemente romano, e il letto del defunto posa sopra un'arca sorretta da quattro mensole invece che da colonnine, come nel monumento di Capranica; la facciata anteriore dell'arca è simile, per insieme e per decorazione, a quella degli altri monumenti studiati.

Quasi certamente, secondo Lisetta Ciaccio, il monumento Stefaneschi (1) doveva esser fornito d'un grande baldacchino gotico, quale Paolo era solito costruire sui suoi sepolcri, che corrispondeva a quello tuttora esi-

(1) Ciaccio, Op. cit., p. 86.

stente del monumento d'Alençon, trasformato in altare; baldacchino che avrebbe, in tal caso, dovuto scostarsi assai dalle forme usate da Paolo, ed avvicinarsi molto a quello, sovraccarico e di pessimo gusto, del monu-

Fig. 43. — Monumento del Cardinale Pietro Stefaneschi. (Chiesa di Santa Maria in Trastevere).

mento d'Alençon, imitazione, e quasi parodia, di quello di Giovanni di Stefano in San Giovanni in Laterano. Ad ogni modo non ne resta alcun frammento, e, se esso esisteva, non poteva certo coprire il sarcofago nel luogo ove si trova presentemente, cioè in un angolo della navata sinistra, e questo allora dovette esser ivi trasportato, sebbene di ciò non restin testimonianze,

mentre rimane un'epigrafe che attesta il trasporto del monumento d'Alençon (1).

Il cornicione superiore fu aggiunto in tempi posteriori, poichè la forma di tale tetto è affatto ignota nel trecento romano.

L'epigrafe, che rammenta il cardinale Pietro Stefaneschi, è scolpita nella faccia anteriore dell'arca (2), fiancheggiata da due stemmi di famiglia, e il defunto veste i paludamenti ecclesiastici, ornati in modo tutto originale, cioè a striscie seminate di fiorellini, che spiccan su un fondo rosso, quasi una tarsia in marmo. Anche i cuscini presentano lo stesso ornamento, indizio certo di un forte influsso di Toscana, poichè la tarsia in marmo si trova appunto in questa regione.

Riassumendo: Magister Paulus ritrae le teste dei defunti dal vero, ma alquanto sommariamente, senza ricerca di particolari (3), ha il panneggio duro, a pieghe scarse; le sue figure erette, benchè non scevre di energia, han qualche cosa di sproporzionato, che sorprenderebbe se si considerasse Paolo come un artefice del XV secolo, mentre esso non è che un trecentesco in ritardo, ispiratosi all'arte di Toscana, ma per nulla rinnovatore dell'arte romana, come alcuno volle dire, sebbene non gli si possa negare l'energica rozzezza e la sobrietà, che in lui diventan quasi originalità.

Migliore che nelle figure erette è Paolo in quelle giacenti, in cui mantiene giuste le proporzioni del corpo.

L'arte di Paolo marmorario è quindi completamente

---

(1) Il Perkins (Op. cit.) dice che il monumento Stefaneschi, posto molto in alto quando era fuori del tempio, produceva un effetto che ora ha perduto, ma la sua è una semplice ipotesi, poichè non cita la fonte da cui ha attintò questa notizia.

(2) Cfr. Müntz, Op. cit., tav. XIV.

(3) Ciaccio, Op. cit., p. 86.

distinta da quella del suo omonimo Paolo Taccone, a lui di parecchi anni posteriore, poichè, da quanto risulta dallo studio delle opere e dei frammenti, *Paolo Salvati* fu un romano, vissuto lungamente in Toscana e nel settentrione d'Italia, il quale dovette acquistare una certa rinomanza, poichè fu artista caro a famiglie cospicue. Esso fiorì in un periodo di tempo che va dal 1370 circa (giacchè già nel 1389 era nominato nel documento di cui sopra) al 1417.

*
* *

Altra prova della pedestre imitazione toscana in Roma si ha in una *Incoronazione della Vergine*, posta presentemente al di sopra d'una porta nel corridoio della sagrestia di Santa Maria del Popolo (fig. 44). Sullo stipite della porta, fregiata dello stemma di casa Della Rovere, fu posto, forse al tempo di Giulio II, un timpano, fiancheggiato da due pilastrini, cui sovrastan due lampane a forma di vasi, di fattura posteriore al resto. Il timpano posa su un fregio quattrocentesco, ornato di tre testine alate di cherubini, ed è incorniciato, nella parte superiore, da foglie rampanti, incontrantisi nell'alto e formanti giglio. Su questo è una croce, anch'essa di fattura posteriore. Nel timpano è rappresentata in rilievo, come si è detto, l'Incoronazione della Vergine.

Colpisce subito l'occhio il contrasto formato dalla persona della Vergine e da quella del Cristo. L'una, piena di una grazia tutta nuova, in dolce e modesto atteggiamento, le mani incrociate sul petto, il visino rapito in estasi, lo sguardo dolcissimo. L'altro, gros-

Fig. 44. — Incoronazione della Vergine. (Chiesa di Santa Maria del Popolo).

solano, dal corpo troppo grosso per la testa, dal braccio cortissimo e quasi deforme, dal torace non modellato, informe, dal naso e dalla fronte sfuggente, tanto da apparire ripugnante. Le pieghe delle vesti, in ambedue le figure, specialmente nella Vergine, aggraziate, sapienti, con qualche reminiscenza gotica, punto geometriche. Pare impossibile che la stessa mano possa aver eseguito queste due figure, tanto spicca nei due visi la diversità di trattamento, ma pure non vi è traccia alcuna di restauro in tutto il rilievo, se si eccettuino le due lampane laterali.

Il motivo della Incoronazione non fu molto usato dagli scultori del trecento neppure in Toscana, quindi è difficile trovare l'opera ispiratrice di questa. Se ne trova una rappresentazione a Bologna, in San Francesco, sul sepolcro di Pietro da Canetolo, eretto nel 1403 da un maestro veneziano, la quale non ha nulla di comune con la nostra, ed è d'un'arte assai più progredita, come pure un'altra di Iacobello e Pier Paolo delle Masegne, trattata in modo tutto diverso. Però un maestro che lavorò in Orvieto, e certamente trecentesco, scolpì una piccolissima Incoronazione a tutto tondo, che si trova ora nel Museo dell'Opera in Orvieto stesso. In questa sono molte affinità colla nostra, anche per la rozzezza con cui è condotta, per la disposizione, per la pesantezza e goffaggine della figura di Cristo.

La scultura di Orvieto è anonima, e doveva figurare su qualche porta o finestra della facciata del duomo. Perchè non potrebbe lo stesso maestro, forse toscano, esser stato chiamato a Roma per eseguire un lavoro in Santa Maria del Popolo?

Siccome nel frammento si riscontrano caratteri abbastanza tardi, ciò non sarebbe in contraddizione con

quanto si è detto prima, sul fatto che i papi chiamaron artefici toscani dopo il loro ritorno da Avignone. E ciò fa pensare anche il non trovare in questa scultura alcun carattere spiccato di arte locale.

Questo frammento doveva far parte di un tabernacolino per le reliquie, oppure anche di un altare gotico, quale si trova, ad esempio, nel camposanto di Pisa (altare di San Ranieri).

***

Un altro piccolo frammento d'arte fiorentina o senese è un *Profeta Davide*, dalla lunga testa barbata e tenente un rotulo con un versetto biblico scritto, che ora è applicato al muro, sempre nel corridoio della sagrestia di Santa Maria del Popolo.

Così esiste nel convento di San Giovanni e Paolo una Madonna d'arte pisana.

***

Bisogna pur ammettere che nello scorcio del secolo XIV gli scultori romani andassero essi stessi fuor di Roma a studiare l'arte, giacchè non è stato tramandato che qualche artefice toscano sia venuto nella città eterna.

Il Vasari parla dell'intenzione di Giovanni Pisano di andare a Roma a studiar le cose antiche, che poi andò a monte pel trasporto della Corte pontificia in Avignone. E il Milanesi, a ragione, aggiunge che, se non

si potesse supporre che Giovanni nella sua gioventù almeno vi fosse andato, sarebbe stato ben tardi se si fosse risoluto quando era già vecchio. Quindi non si sa nulla di positivo sulla sua venuta.

Si sa inoltre che Nino Pisano (1) fu a Napoli ed altrove, ed è probabile quindi che passasse a Roma, ma di lui non è rimasta traccia.

LAURENTIUS CACHE - NUCCOLO VECCA.

Appartenenti a questo periodo d'imitazione sono due nomi di artefici giunti fino a noi per un puro caso e di cui non rimane quasi nulla. Uno di questi è un certo *Laurentius Cache*, di cui, nel Collegio Inglese, a via Monserrato, rimane uno stemma e una iscrizione abbastanza interessante, poichè parla di questo maestro non italiano, certo, e che dovette forse creare opere di un certo valore, come si desume dall'importanza di quella di cui ci pervenne un frammento. Questo non è che uno stemma di Francia e d'Inghilterra, sormontato da una corona regale a cupola, e sotto esso, ridipinta secondo un antico originale, in caratteri gotici, è l'iscrizione (2).

Il Parker (3), dando notizia di questo frammento,

---

(1) Baldinucci.

(2) « HEC. CONIUNCTA. SUO.
SUCCESSUS. DEBITA. LEGI.
ANGLIA. DANT. REGI.
FRANCIA. SIGNA. SUO.
MCCCCXII.
LAURENTIUS. CACHE. ME. FECIT. ».

(3) Parker, Op. cit., p. 94.

ammette senz'altro che fosse sopra una tomba, come infatti può darsi, a meno che non fosse parte di un monumento onorario, cosa di cui si è quasi certi quando si legga attentamente l'epigrafe. Quanto al nome, il Parker dice che esso è probabilmente tedesco, mentre a noi sembra francese, semplicemente, quando lo si legga come è scritto, cioè con un *c* solo e non con due, come lo trascrive il Parker.

Questo medesimo autore parla pure di un *Nuccolo Vecca*, scultore di questo tempo, che, secondo lui, scrisse il suo nome in caratteri gotici sotto la tomba d'un prete, la cui effigie egli scolpì nella chiesa di Santa Barossa (*sic*) in Roma.

Ma, per quanto si cerchi, non si trova una chiesa di questo nome, nè, ammettendo un errore, si trova la scultura in Santa Barbara o in Santa Bonosa.

Ad ogni modo, questi due nomi gettan un po' di luce, sebbene molto debole, sull'ultimo periodo del trecento romano.

INDICE

delle opere di scultura studiate in questo volume

Deodato — Santa Maria in Cosmedin. *Ciborio* (fig. 1) *pag.* 20
Cristo benedicente. Frammenti del Ciborio, fig. 2, 3, 6. Altri frammenti cosmateschi: fig. 3, 4, 5 (San Giovanni in Laterano - Chiostro) . . . . . » 23
Tomba del cardinale Giussiano (San Giovanni in Laterano) fig. 7 . . . . . » 27
Statue dei Santi Pietro e Paolo (San Giovanni in Laterano) fig. 8, 9 . . . . » 32
Cappella Colonna . . . . . » 33
Deodato — Cappella della Maddalena fig. 5, 7 . . . » 34
Cappella Capizucchi (Santa Maria in Cosmedin) . . . . . » 38
Cappella Capizucchi (Santa Maria in Campitelli) . . . . . » 38
Deodato e Luca — Monumento in San Pietro in Colonna, Tivoli. Frammento cosmatesco (Civita Castellana) . . . . . » 39
Deodato — Porta della Cattedrale di Teramo, fig. 10, 11, 12, 13, 14. . . . . » 41
Cintio de Salvati — Tomba di Nicola IV (Santa Maria Maggiore) . . . . . » 54
Pasquale — Candelabro (Santa Maria in Cosmedin) . » 54
Monumento al cardinale Anchéra (Santa Prassede) fig. 15 . . . . . » 55

Statue dei Santi Pietro e Paolo (San Giovanni in Laterano - Andito) fig. 16, 17 *Pag.* 59
Tabernacolo (Santa Maria Maggiore) . . » 61
Giovanni di Cosma — Monumento Durante (Santa Maria sopra Minerva) fig. 18 . . . . . » 64
Monumento al vescovo Gonsalvo (Santa Maria Maggiore) fig. 19, 20, 21 . . . » 67
Monumento al cappellano Surdi (Santa Balbina) fig. 22 . . . . . » 72
Monumento al cardinale Duraguerra di Piperno (San Giovanni in Laterano) fig. 23 . . . . . » 75
Monumento Gaetani (Anagni) fig. 24 . . » 79
Monumento al cardinale d'Acquasparta (Santa Maria in Aracoeli) fig. 25 . . » 80
Tabernacolo (San Clemente) fig. 26 . . » 85
Monumento Orsini (Assisi - San Francesco) fig. 27 . . . . . » 86
Tomba del Cardinale Colonna (Santa Maria Maggiore) . . . . . » 90
Pietro Salvati — Statuette di Apostoli (Chiesa dei Santi Quattro) . . . . . » 90
Rilievo di Orsammichele, a Firenze . . » 90
Giovanni Salvati – Busto di Sant'Orso (Castello di Galeria - perduto) . . . . . » 91
Acquasantiera (S. Paolo fuori mura) (nota 3) » 90
Altare (San Pietro) . . . . . (nota) » 91
Altare (San Lorenzo fuori mura) (») » 91
Marco Romano — Profeta Simeone (Venezia - San Simeone) fig. 28 . . . . . » 94
Altare (Santa Maria Maggiore) . . . . » 96
Porta dell'Ospedale di San Giovanni. . » 96
Arcangelo Michele (Ospedale San Giovanni) fig. 29 . . . . . » 98
Paulus de Senis — Statua di Benedetto XII (Grotte Vaticane) fig. 30 . . . . . » 101
Monumento del cardinale Matteo Orsini (Santa Maria sopra Minerva) . . . . » 106
Prima Cappella di Santa Caterina (Minerva) . . . . . (nota) » 106

Giovanni di Stefano — Ciborio di Urbano V (San Giovanni in Laterano) fig. 31 . . . . *Pag.* 110
Giovanni di Bartolo e Giovanni di Marco. Reliquiari d'argento (San Giovanni in Laterano) . . . . . » 114
Targa del monumento Boccabella (San Giovanni in Laterano - Andito) . . . » 117
Rilievo col Salvatore fra due angeli (Piazza San Giovanni in Laterano). . . . . » 117
Salvatellus. - Monumento di Urbano VI (Grotte Vaticane) fig. 32 . . . . . » 119
Monumento del cardinale Vulcani (Santa Francesca Romana) fig. 33 . . . . . » 132
Magister Petrus — Monumento di Pietro Caracciolo (Santa Maria del Priorato) fig. 34 . . » 135
Monumento del cardinale Adam Hartfort (Santa Cecilia) fig. 35 . . . . . » 140
Monumento del cardinale di Alençon (Santa Maria in Trastevere) fig. 36 . » 144
Statua di Bonifacio IX (San Giovanni in Laterano) fig. 37 . . . . . » 152
Altra statua di Bonifacio IX (San Paolo) fig. 38 . . . . . » 157
Magister Paulus Salvati — Monumento di Bartolomeo Carafa (Santa Maria del Priorato) fig. 39 » 162
Monumento Anguillara (Capranica di Sutri) fig. 40 . . . . . » 165
Angeli in San Pietro, fig. 41 . . . . » 169
Angelo della Minerva, fig. 42 . . . . » 172
Monumento Stefaneschi, fig. 43 . . . . » 175
Incoronazione della Vergine (Popolo) fig. 44 . . . . . » 178
Profeta Davide . . . . . » 181

BIBLIOGRAFIA

Nöel Valois, *La France et le grand schisme.*

Bertaux, *Rome.*

Boito, *Architettura del Medio Evo in Roma.*

Perkins, *Sculpteurs italiens.*

Promis, *Notizie epigrafiche degli artefici marmorari romani dal X al XV secolo.*

Venturi, *Storia dell'arte.*

Crescimbeni, *Santa Maria in Cosmedin.*

Rohault de Fleury, *Le Lateran au moyen âge.*

Armellini, *Le Chiese di Roma.*

Rasponi,

Panvinio, *De Basilica Lateranense capitulum librorum quinque cum operis descriptione et specimine.*

Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo.*

Lanzi, *Storia pittorica.*

Parker, *Archeology of Rome.*

Cicognara, *Storia della scultura.*

Severano, *Roma sacra.*

Dufresne, *Les Cryptes Vaticaines.*

Ruskin, *Stones of Venice.*

Dionisio, *Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta.*

Grimaldi, *Instrumenta autentica translationum Sanctorum corporum et sacrarum reliquiarum e veteri in novum templum Sancti Petri.* Cod. Barb. Lat. 2733 (Bibl. Vat.).

Ciacconio, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. cardinalium.*

Mignanti, *Istoria della sacrosanta Basilica Vaticana.*

Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno estructa.*
Torrigio, *Le sacre Grotte Vaticane.*
Gaye, *Carteggio inedito di artisti.*
Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto.*
Milanesi, *Archivio delle riformagioni di Firenze.*
Courajod, *Leçons professées à l'Académie des Beaux Arts.*
Burckhardt, *Der Cicerone.*
Ciaccio, *La scultura romana nel XV secolo.*
Nicolai, *Istoria della Basilica di San Paolo.*
Baldinucci, *Notizia dei professori di disegno dal XIV al XV secolo.*
Colantuoni, *Santa Maria del Popolo.*
Alfarano, *Ms. della Vallicelliana.*
Ugonio, *Istoria delle stationi di Roma.*
Forcella, *Iscrizioni delle Chiese ed altri edifici di Roma.*
Grisar, *Analecta Romana.*
Adinolfi, *Il Laterano e la Via Maggiore.*
Grisar, *Le tombe apostoliche di Roma.*
Barbier de Montault Xavier, *Les Eglises de Rome étudiées au point de vue archéologique.*
Fedele, *Tabularium Sanctae Praxedis.*
Ferri, *Le carte dell'Archivio Liberiano dal X al XV secolo.*
Vasari, *Le Vite, ecc.*
Dati, *Guida di 54 Chiese.*
Supino, *Arte Pisana.*
Fumi, *Il Duomo d'Orvieto.*
Martinelli, *Roma ricercata in ogni suo sito.*
Rohault de Fleury, *Archéologie chrétienne des Saints de la Messe.*
Gualdi, Cod. Vat., 8253.
Tomassetti, « Il Quinto (?) Centenario dei marmorari romani » in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale*, 1906.
Magni, *Storia dell'Arte italiana*, Roma, 1891.
Salazaro Demetrio, *L'Arte romana nel Medio Evo*, Napoli. 1881.
Giovenale, « La Basilica di Santa Maria in Cosmedin » in *Annuario dei cultori di architettura*, 1895.
De Rossi G. B., « Delle altre famiglie di marmorari » in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1875.
Frothingam, « Notes on Roman artists in the midleage » in *The American Journal of Archeology*, 1890.

SUAREZ, Codice Vaticano, 9140.

GIBELLI, *L'antico Monastero dei Santi Andrea e Gregorio* ad Clivum Scauri Faenza, 1903.

STEVENSON, *Schedario. I Marmorari Romani.* Codice Vaticano, 10580-81.

MÜNTZ, « Les Arts à la Court des Papes » in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1884.

DE ROSSI, G. B. *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1875.

CIAMPINI, *Vetera monumenta.* Roma, 1690.

TITI, *Studio di pittura, scoltura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma e Macerata, 1675.

FUMI LUIGI. *Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri.* Roma, 1891,

FROTHINGAM, *American Journal of Archeology.*

A. CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino.* Montecassino. 1869.

VALLE TEODORO, *La regia et antica Piperno, città nobilissima di Volsci nel Latio.* Napoli, 1637.

INDICE DEI CAPITOLI

Capitolo I. — Condizioni di Roma nel secolo XIV *pag.* 9

» II. — Ultimo periodo dell'arte cosmatesca — La famiglia Mellini . . . . » 17

Deodato . . . . . » 20

Pietro . . . . . » 49

Carlo (?) . . . . . » 50

» III. — Magister Cassetta — Niccolao de Pileo — Cintio de Salvati — Pasquale . . . . . » 53

» IV. — Altre opere cosmatesche d'artefice ignoto . . . . . » 55

» V. — Giovanni di Cosma Mellini . . . » 63

» VI. — La prima metà del secolo XIV — La famiglia Salvati (Salvato, Pietro, Giacomo, Giovanni, Paolo) . » 89

Marco Romano . . . . . » 94

Paulus de Senis. . . . . » 101

Pierre Poisson — Nicola Angeletto — Ballo Colonna — Nutio Stati . . . . . » 105

» VII. — Seconda metà del secolo XIV — Giovanni di Stefano . . . . . « 109

Giovanni di Bartolo — Giovanni di Marco . . . . . » 114

Nanne Magistri Iannecti. . . . » 116

Capitolo VIII. — Magister Salvatellus . . . . . *Pag.* 119
« IX. — Influsso dell'arte toscana . . . . » 129
Magister Petrus . . . . . » 133
Magister Paulus . . . . . » 160
Laurentius Cache — Nuccolo Vecca . . . . . » 182
Bibliografia . . . . . » 189

S.T.E.N. - Società Tipografico-Editrice Nazionale - TORINO

BIBLIOTECA "ROMA,,

Giuseppe Baracconi.

I RIONI DI ROMA.

Terza ristampa interamente rifatta.

Con la riproduzione di antiche illustrazioni e degli acquarelli di ROESLER FRANZ.

Un bel volume, 22×14, di oltre 600 pagine, con 100 incisioni. Lire **SEI.** — Rilegato elegantemente, lire **OTTO.**

Gaston Boissier.

ROMA E POMPEI.

Passeggiate Archeologiche.

Traduzione italiana con illustrazioni, appendici e note di ARTURO JAHN RUSCONI.

Un volume, 22×14, di pagine 520, con circa 200 incisioni. Lire **CINQUE.** — Rilegato elegantemente, lire **SETTE.**

Ettore Pais.

Ricerche Storiche e Geografiche sull'Italia Antica.

Un bel volume, 22×14, con importanti illustrazioni, di circa 700 pagine. Lire **DIECI.**

Stendhal.

ROMA.

Prima edizione illustrata nelle persone, nei luoghi, nei monumenti, con riproduzioni di antiche stampe.

Un volume, 22×14, di pagine 720, con oltre 200 incisioni. Lire **OTTO.** — Rilegato elegantemente, lire **DIECI.**

Prezzo del presente Volume Lire

S. T. E. N. - Società Tipografico-Editrice Nazionale - TORINO

GRANDE BIBLIOTECA D'ARTE

Edizioni di gran lusso — Formato 27 × 18

su carta patinata.

ANTONIO AGRESTI:

I PRERAFAELLISTI

Contributo alla Storia dell'Arte

Volume di circa 400 pagine, con 74 illustrazioni e 16 tavole eliotipiche fuori testo — L. **15.**

PRIMO LEVI (L'Italico):

DOMENICO MORELLI

nella vita e nell'arte

Volume di circa 400 pagine, con 150 illustrazioni nel testo e 28 tavole in eliotipia — L. **15.**

BIBLIOTECA D'ARTE

Edizioni di lusso - Formato 22 × 14

Giuseppe Baracconi: *Venere.* (Origine e significato — Rivelazione nell'Arte — Officine di Prassitele — Nudità di Venere — Il simulacro di Venere — Guerra a Venere — Bellezza). — Volume di 386 pagine, con 43 illustrazioni fuori testo . . . . . L. 7 —

Marco Calderini: *Memorie postume di Francesco Mosso, Pittore* - 2ª EDIZIONE. — Volume di 456 pagine, con numerose incisioni . . . » 4 —

Nicolò Gallo: *La Scienza dell'Arte.* — Volume di oltre 400 pagine . . » 5 —

Pompeo Molmenti: *Il Carpaccio e il Tiepolo.* (Studj d'arte veneziana). — Volume di 234 pagine . . . . . » 4 50

Giulio Natali ed Eugenio Vitelli: *Storia dell'Arte* ad uso delle Scuole e delle persone colte. (Nuova edizione interamente rifatta). — Opera di circa 1000 pagine, illustrata da 634 finissime fotoincisioni dei capolavori dell'Arte . . . . . » 7 50

MONOGRAFIE ARTISTICHE ILLUSTRATE

S. Di Giacomo: *Domenico Morelli, pittore.* . . . . . L. 0 60

G. Lavini: *Andrea Gastaldi.* Studio critico . . . . . L. 2 —

U. Morelli: *Nella terra di Bari.* Ricordi d'Arte medioevale . . L. 2 —

R. Pantini: *L'Arte a Parigi* . L. 3 —

F. Rondolino: *Il Duomo di Torino illustrato* . . . . L. 4 —

E. Vitelli: *L'Arte alla VII Biennale di Venezia.* . . . . L. 2 —

Officine Grafiche della S. T. E. N. RV